CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

585

marzo 1999

DOSSIER:
Cien años de Borges

Octavio Paz-Charles Tomlinson
Conversación en Cambridge

Dominique Viart
La novela francesa contemporánea

Cartas de Argentina, Costa Rica e Inglaterra

Notas sobre Goethe, Juan Goytisolo, Carlos Castilla del Pino y Rosa Chacel

Ilustraciones de Andrés Nagel

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-99-004-7

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

585 ÍNDICE

DOSSIER
Cien años de Borges

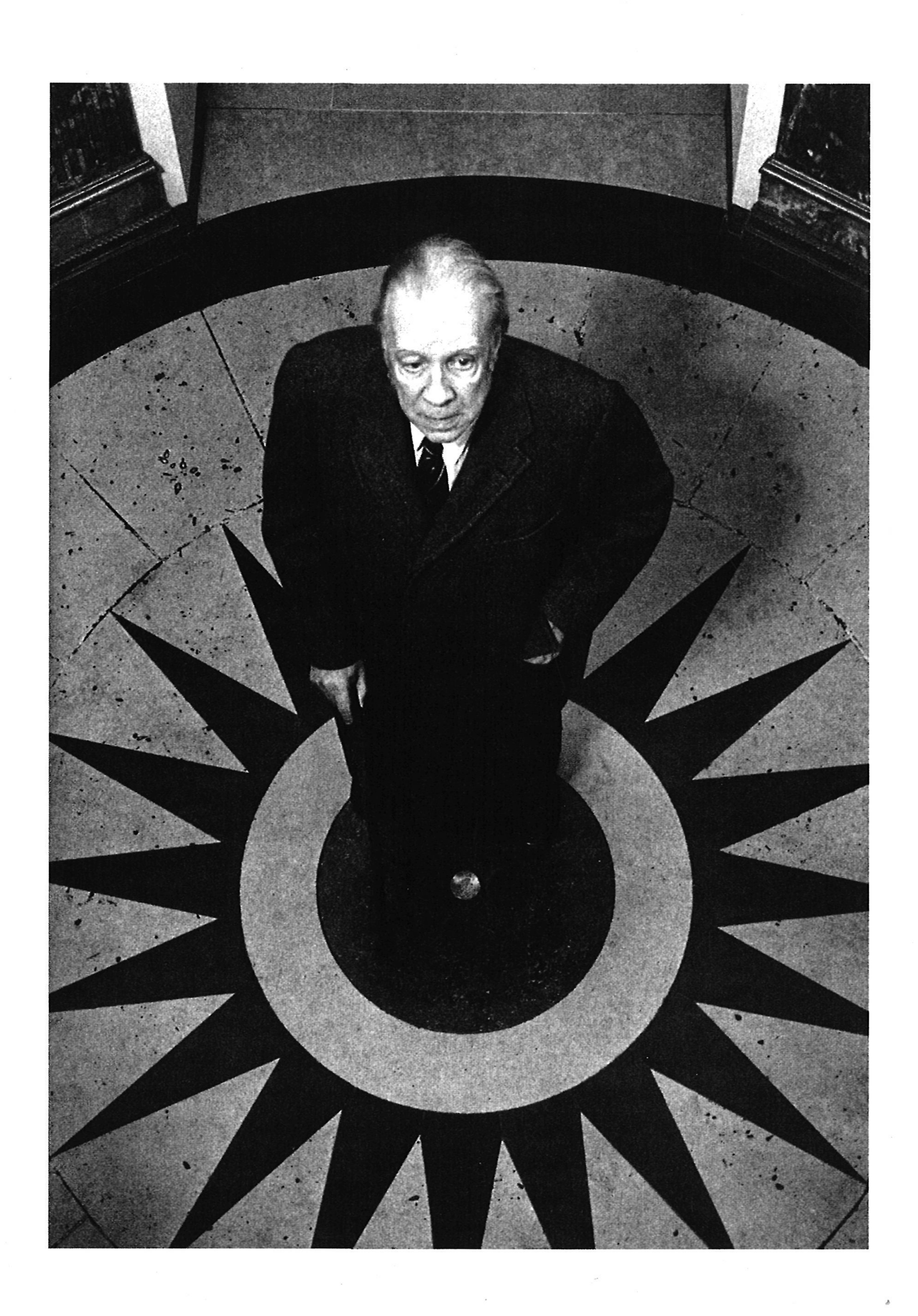
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones: Andrés Nagel

DOSSIER
Cien años de Borges



Entrevista a Jorge Luis Borges

Reina Roffé

–Usted alguna vez dijo que sus cuentos preferidos eran «La intrusa», «El Aleph» y «El Sur». ¿Sigue creyento esto?

–No, ahora mi cuento preferido es «Ulrica». Ulrica es una muchacha noruega que está en un lugar muy culto, en York, lugar del todo distinto; en cambio, «La intrusa» transcurre en los arrabales de Buenos Aires, en Adrogué, en Turdera, y todo ocurre hacia 1890 y tantos; son incomparables ambos cuentos, yo creo que es mejor «Ulrica». Pero hay gente que dice que el mejor cuento mío, o quizás el único, es «Funes, el memorioso», que es un lindo relato que nació de una larga experiencia del insomnio. Yo vivía en el hotel de Adrogué, que ha sido demolido, trataba de dormir y me imaginaba ese vasto hotel, sus muchos patios, las muchas ventanas, los distintos pisos, y no podía dormir. Entonces surgió el cuento: un hombre abrumado por una memoria infinita. Ese hombre no puede olvidar nada y cada día le deja literalmente miles de imágenes; él no puede librarse de ellas y muere muy joven abrumado por su memoria infinita. Es el mismo argumento de otros cuentos míos; yo presento cosas que parecen regalos, que parecen dones, y luego se descubre que son terribles. Por ejemplo, un objeto inolvidable en «El Zahir»; la enciclopedia de un mundo fantástico en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»; en «El Aleph» hay un punto donde se concentran todos los puntos del espacio cósmico. Esas cosas resultan terribles. Y he escrito un cuento, «La memoria de Shakespeare», que me fue dado por un sueño. Estaba en Europa, nos contábamos sueños María Kodama y yo. Ella me preguntó qué había soñado. Yo le dije: un sueño muy confuso del cual recuerdo una frase. La frase era en inglés: *«I sell you Shakespeare's memory»*. Después pensé que lo de *vender* estaba mal; ese trabajo comercial me desagradó, entonces pensé en una persona que le da a otra la memoria de Shakespeare o la que él tuvo unos días antes de morir. Ese cuento está hecho para ser un cuento terrible, un hombre que está abrumado por la memoria de Shakespeare, que casi enloquece y no puede comunicárselo a nadie porque Shakespeare lo ha comunicado mejor en su obra escrita, en las tragedias, en los dramas históricos, en las comedias y en los sonetos.

–«El Golem» y «Límites» son sus poemas preferidos?

–Bioy Casares me dijo que «El Golem» era el mejor poema mío, porque hay humor y en otros no. «Límites» corresponde a una experiencia que todo el mundo ha tenido y que quizás algunos poetas no la hayan expresado: el hecho de que cuando uno llega a cierta edad ejecuta muchos actos por última vez. Yo llegué a sentir eso. Ya era un hombre viejo y mirando la biblioteca pensé: cuántos libros hay aquí que he leído y no volveré a leer; y también la idea de que cuando uno se encuentra con una persona equivale a una despedida posible, ya que uno puede no verla más. Es decir que estamos diciéndoles adiós a las personas y a las cosas continuamente, y esto no lo sabemos.

–¿Y a sí mismo también? El final de «Límites» es muy elocuente en este sentido.

–Dice: «Espacio y tiempo y Borges ya me dejan». A mí se me ocurrió ese argumento hace como cuarenta años y entonces lo atribuí a un poeta imaginario montevideano que se llamaba Julio Rivero Haedo; en un principio el poema era de seis líneas. Luego me di cuenta de que tenía mayores posibilidades y surgió «Límites», que contiene la misma idea: «Para siempre cerraste alguna puerta/y hay un espejo que te aguarda en vano;/la encrucijada te parece abierta/y la vigilia, cuadriforme Jano».

–¿Los escritores desarrollan las mismas ideas a lo largo de su obra y las que toman de otros autores?

–Yo tengo muy pocas ideas, de modo que estoy siempre escribiendo el mismo poema con ligeras variaciones y con la esperanza de enmendarlo, de mejorarlo. Por otra parte, lo que uno lee es algo muy importante. Esto se nota mucho en la obra de Leopoldo Lugones; detrás de cada libro de Lugones hay un autor que es una especie de ángel tutelar. Detrás de *Lunario sentimental* está Julio Laforgue, detrás de toda su obra está Hugo, que para Lugones era uno de los grandes cuatro poetas. Lugones los enumera, cronológicamente vendrían a ser: Homero, Dante, Hugo y Whitman. Pero se abstiene de Whitman cuando publica *Lunario sentimental,* porque creía que la rima es esencial y como Whitman es uno de los padres del verso libre, ya no era un poeta ejemplar para él.

–Antes usted pensaba que Whitman era toda la poesía.

–Sí, pero es un error suponer que alguien sea toda la poesía, siempre queda mal.

–Acaba de mencionar a los ángeles tutelares de Lugones. ¿Cuáles son los suyos?

–Yo querría ser digno de Stevenson o de Chesterton, pero no sé si lo soy. En todo caso, los he leído con mucho placer, aunque mi escritura sea torpe. No sé si soy un buen escritor, pero un buen lector sí, lo cual es más importante. Soy un lector agradecido y ecléctico, un lector católico, digamos. He estudiado algunos idiomas tratando de conocer toda la literatura, lo cual es imposible. En fin, yo siento gratitud por tantos idiomas, por tantos autores, por tantos países. América ha sido muy generosa con el mundo, sobre todo New England. En New England están Poe, Melville, Thoreau; están Emily Dickinson, Henry James.

–En «La busca de Averroes» usted crea una atmósfera donde todo parece inalcanzable, inútil. Usted mismo dice que es el proceso de una derrota.

–Ese es un tema bastante complejo. El tema de «La busca de Averroes» es éste: si yo elijo a Averrores como protagonista de un cuento, ese Averroes no es realmente Averroes, soy yo. Por ejemplo, escribo un poema a Heráclito y digo: Heráclito no sabe griego. ¡Claro!, porque Heráclito no es realmente el Heráclito histórico, sino yo jugando a ser Heráclito. Por eso voy evocando a Averrores y al final del relato, comprendo que ese Averroes es simplemente una proyección mía; entonces hago que se mire en el espejo. Se mira en el espejo y él no ve a nadie, porque yo no sé qué cara tenía Averroes, y así el cuento se diluye. Todo esto salió de la lectura de un libro de Renan sobre Averroes.

–En «El milagro secreto» hay un relato dentro del relato.

–Es el juego que encontramos en *Las mil y una noches* continuamente y que también empleó Cervantes. En la primera parte del *Quijote* está la novela de *El curioso impertinente*, por ejemplo; y el escenario en el escenario, en la tragedia *Hamlet*.

–En su cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan» hay laberintos en el espacio y en el tiempo. ¿De dónde proviene su idea del laberinto?

–Proviene de un grabado que había en un libro francés en el que se encontraban las siete maravillas del mundo y, entre ellas, estaba el laberinto, que era como una gran plaza de toros, pero muy alta. Se veía que era muy alta, porque había un pino que no llegaba a la altura del techo y había hendijas. Pensé, siendo chico, que si yo miraba bien podía ver al Minotauro que estaba adentro. En realidad, jugué con esa idea y me gusta pensar ahora que juego con ella. La palabra es tan linda: laberinto.

–En sus textos la realidad se borra con la idea del infinito, pero a la vez usted crea una irrealidad, a mi parecer, que produce angustia.

–Bueno, ojalá, usted está siendo muy generosa conmigo.

–Esto aparece de manera muy clara en «La muerte y la brújula».

–Sí, pero voy a tener que reescribir ese cuento, porque lo escribí de un modo muy torpe. Creo que debería señalar de forma más enfática que el detective sabe que van a matarlo, porque si no, parece un tonto y es mejor que sea un suicida. Además, como los dos personajes se parecen mucho, el criminal se llama Red Scharlach y el detective se llama Lönrot, *rot* es rojo en alemán, y razonan del mismo modo, sería mejor modificarle un poco el final, quitarle el elemento de sorpresa que puede haber. Claro, cuando yo escribí ese cuento lo escribí como un cuento policial, pero ahora creo que ese cuento puede tener algo distinto, puede ser una especie de metáfora del suicidio, es decir que puede enriquecerse mediante cuatro o cinco líneas más. Para eso tendría que hacerme leer el cuento en voz alta, tendría que fijarme en los pasajes, pero soy tan haragán...

–Bien puede tomarse como una metáfora del suicidio, porque el personaje va a buscar su muerte.

–Pero creo que en el texto no se entiende bien eso o yo mismo no lo entendí. Aunque algo debí de haber entendido, ya que uno se llama Red Scharlach (*scharlach* es escarlata en alemán y *red* es rojo en inglés), y el otro es Erik, que hace pensar en Federico el Rojo, que descubrió América; luego en Lönrot, *rot* es rojo, es decir yo los he visto como si fueran el mismo personaje. Sí, sería mejor que ese cuento fuera leído como un cuento fantástico o como una metáfora del suicidio, digamos.

–¿Usted acostumbra a reescribir sus cuentos?

–No lo he hecho hasta ahora; sólo con los poemas. El gran poeta William Butler Yeats hacía lo mismo. Por eso sus amigos le dijeron que no tenía derecho a modificar sus *older poems,* y él les respondió: *It is myself that i remake,* es decir, al modificarlos yo mismo me estoy rehaciendo. Cuando escribo un cuento es porque he recibido una suerte de revelación, digamos, y lo digo con toda humildad. Es decir, he entrevisto algo, generalmente el principio y el fin de la fábula y, luego, tengo que suplir lo que falta, lo que está entre el principio y el final. De modo que pienso reescribir «La muerte y la brújula» para quitarle todo elemento de sorpresa y para que el lector sienta que el detective es un voluntario suicida.

–En cierta oportunidad usted dijo que la literatura está hecha de artificios y conviene que el lector no los note.

–Desde luego, si el lector nota un artificio se perjudica el texto.

–¿Cuáles son los artificios, los secretos, sus claves para escribir?

–Yo no tengo ninguno. Creo que cada cuento impone su técnica. A mí se me ocurre algo de un modo vago y después voy averiguando si eso debo escribirlo en prosa o en verso, si conviene el verso libre o la forma del soneto. Todo me es revelado o yo lo busco, y no siempre lo encuentro. Creo que hay dos elementos en la creación literaria: uno, de carácter psicológico o mágico, puede ser la musa, el espíritu, podría ser lo que los psicólogos llaman la subconsciencia; y el otro es donde ya trabaja la inteligencia. Conviene usar de los dos. Poe creía que la poesía era una obra puramente intelectual; yo pienso que no. Se necesita, ante todo, emoción. Yo no concibo una sola página escrita sin emoción, sería un mero juego de palabras en el sentido más triste.

–En el poema «La noche cíclica» usted parece descreer de toda filosofía.

–Sí, pero tiendo a ser idealista. Se supone que todo es un sueño, tiendo a suponer eso, a imaginar eso. Es decir, yo puedo descreer del mundo material, pero no del mundo de la mente. Puedo descreer del espacio, pero no del tiempo.

–En otro de sus cuentos, «Los teólogos», se plantea el tema de la identidad personal, ¿lo recuerda?

–Tiene razón, ese cuento es la historia de dos enemigos; al final se encuentran, creo, en el cielo y descubren que para Dios son la misma persona, las diferencias que los separaban eran mínimas y uno hace quemar al otro. Qué raro, usted es la primera persona del mundo que me habla de ese cuento.

–Han hablado muchas otras personas.

–Pero a mí no me han dicho nada. Yo he encontrado dos referencias en la poesía que tienen que ver con la identidad. Una, en Walt Whitman y está al principio de *Leaves of Grass,* dice: *I know little or nothing concerning myself.* Otra, en Hugo, que dice con una hermosa metáfora: *Je suis voilé pour moi même. Je ne sais pas mon vrai nom.* Estoy velado para mí mismo, no sé mi verdadero nombre. Esa imagen del hombre velado para sí mismo es muy linda. Los dos sintieron lo mismo, los dos grandes poetas, Whitman y Hugo, sintieron que no sabían quiénes eran.

–¿La visión del mundo como un caos en «La biblioteca de Babel» representa su mirada personal?

–Por desgracia, es lo que siento. Pero quizá sea secretamente un cosmos, tal vez haya un orden que no podemos percibir. En todo caso, debemos pensar eso para seguir viviendo. Yo preferiría pensar que, a pesar de tanto horror, hay un fin ético en el universo, que el universo propende al bien, y en ese argumento pongo mis esperanzas.

–¿Pero para usted el universo es absurdo?

–Creo que tendemos a sentirlo así. No es una cuestión de inteligencia, sino de sentimientos. No sé, yo tengo la impresión de que uno vive entre gente insensata. Bernard Shaw decía que en Occidente no había adultos; la prueba de ello está en un hombre de noventa años que muere con un palo de golf entre las manos. En otras palabras, hay personas a quienes los años no le traen sabiduría, sino golf. Yo tengo un poco esa impresión también, pero no sé si soy siempre adulto, en todo caso trato de serlo, de no dejarme llevar por pasiones, por prejuicios. Es muy difícil, ya que, de algún modo, todos somos víctimas y quizá cómplices, dada la sociedad actual que es indefendible.

–En otro de sus cuentos, que aparece en El libro de arena, *y que se titula «El Congreso»...*

–Ah, sí, ese cuento es el más ambicioso mío.

–*¿Es autobiográfico?*

–No, ese cuento empieza siendo un cuento de Kafka y concluye siendo un cuento de Chesterton. Es una vasta empresa, esa empresa va confundiéndose con el universo, pero cuando los personajes descubren eso no se sienten defraudados, sino muy felices. Hay una especie de apoteosis al final, creo recordar. Bueno, he pensado que convendría reescribirlo y arreglarlo, habría que acentuar más los caracteres, porque como yo lo he escrito son simplemente nombres, habría que soñar bien a esos personajes, habría que inventar episodios que no figuran allí y podría ser una pequeña novela, breve, ya que soy incapaz de trabajos largos.

–*En una de las primeras páginas de este cuento se dice: «Me he afiliado al partido conservador y a un club de ajedrez». ¿Usted es conservador, Borges?*

–Yo no sé si todavía queda algo que conservar.

–*¿Tal vez el club de ajedrez?*

–Sí, salvo que soy pésimo ajedrecista. Mi padre me enseñó el ajedrez y me derrotaba siempre; él jugaba bien y yo nunca aprendí. El ajedrez es una hermosa invención árabe o de la India, no se sabe. En *Las mil y una noches* se habla del ajedrez. Hay un cuento de un príncipe que había sido convertido en mono y para demostrar que es un hombre juega al ajedrez. *Las mil y una noches,* ese libro espléndido en el cual hay también sueños dentro de sueños y sueños dentro de esos otros sueños.

–El gaucho Martín Fierro, *la obra emblemática de la literatura argentina, ¿es para usted un mal sueño? ¿Qué opinión le merece?*

–Creo que es estéticamente admirable, pero éticamente horrible. La obra, desde luego, es espléndida. Uno cree en el personaje del todo, además resulta imposible que no haya existido, pero no es un personaje, digamos, ejemplar. Además, quería pasarse al enemigo, que entonces eran los indios. Yo no creo que la historia de Martín Fierro pueda ser, como se ha supuesto, la historia del típico general de los gauchos, ya que si todos hubieran desertado no se habría conquistado el desierto. Tenía un tipo distinto. Martín Fie-

rro corresponde, digamos, al gaucho malo de Sarmiento, al tipo del matrero que no fue muy común. Una prueba de ello es que aún recordamos a Hormiga Negra, a Juan Moreira, en Entre Ríos a Calandria, es decir, ese tipo fue excepcional, ya que los gauchos, en general, no eran matreros. Yo profeso la mayor admiración por el *Martín Fierro,* podría recitarle a usted páginas y páginas de memoria, pero no creo que el personaje sea ejemplar ni que Hernández lo haya pensado como ejemplar. Eso lo inventó Lugones cuando escribió *El Payador* en el año 1916. Él propone el *Martín Fierro* como una epopeya argentina y al personaje como un personaje ejemplar, como un héroe, como un paladín, lo cual es evidentemente falso.

–*¿Es cierto que usted le regaló un ejemplar de* Don Segundo Sombra *de Ricardo Güiraldes al cuchillero Nicolás Paredes?*

–Sí, se sintió muy defraudado. Me dijo: ¿este criollo a qué hora pelea? Le voy a contar algo de Don Segundo, porque voy a escribir sobre esto alguna vez, pero si usted quiere adelantarlo, mejor. Bueno, la vejez de Don Segundo Sombra fue muy rara. Él era el capataz de la estancia *La porteña* de Güiraldes en San Antonio de Areco, que está al norte de la provincia de Buenos Aires. Güiraldes lo tomó como modelo para el libro. Don Segundo era santafesino, es decir, un poco extranjero para la provincia de Buenos Aires. Se llamaba Segundo Ramírez Sombra. Güiraldes, con buen sentido literario, omitió el Ramírez que no dice nada y así quedó Don Segundo Sombra. Que está muy bien, porque Segundo presupone un primero y Sombra presupone una forma que la proyecta. Don Segundo se hizo famoso. Güiraldes llevó a su estancia a personas como Ortega y Gasset, Waldo Frank, Victoria Ocampo y Drieu La Rochelle para que lo conocieran. En el pueblo, en San Antonio, vivían cuchilleros que habían sido guardaespaldas del padre de Güiraldes, que fue intendente de San Antonio. Estos cuchilleros estaban furiosos. Decían por qué el niño Ricardo había escrito un libro sobre este viejo infeliz que no sabía cómo se agarraba un cuchillo, y así lo provocaban. De modo que la vida del viejo Don Segundo, que era un hombre tranquilo, pasó a ser una vida muy cambiante. Pasó de ser un personaje legendario a ser un viejo santafesino a quien provocaban los otros. Los nombres de quienes lo desafiaban muestran que eran gente brava y debían muchas muertes. Había uno que se llamaba el Toro Negro y al hijo de él le decían el Torito. Y estaba Soto, que era muy famoso. Cuando Don Segundo estaba en el almacén y veía entrar por la puerta a uno de estos malevos, huía inmediatamente. Soto era un hombre bastante bravo. Figúrese, cierto día llegó un circo al pueblo. En el circo había un domador de leones que había despertado el

asombro de la gente, pero tenía la desgracia de llamarse Soto. A Soto, el cuchillero, no le gustó nada que la gente hablara con admiración del otro Soto. De modo que, una tarde, en el despacho de bebidas, el cuchillero se le acercó al domador y le dijo: quiero saber su gracia, su nombre. Y el otro le respondió: «Soto, para servirlo». Entonces el cuchillero le dijo: «Aquí el único Soto soy yo, de modo que no se apure, elija el arma, que yo lo espero afuera». Nunca se peleaba bajo techo, porque era ofender la casa, aunque la casa fuese un prostíbulo. El domador no sabía qué hacer, pero alguien le alcanzó un puñal. Salió a la calle, pero como no sabía manejar el puñal, el cuchillero lo mató. Luego, los testigos, creo que entre ellos también había un vigilante, dijeron que el domador había provocado a Soto y, como éste era el héroe local y el otro un forastero, todo quedó como si nada hubiera pasado. Si uno tiene como enemigos a gente como Soto, el Toro Negro o el Torito, es mejor cuidarse ¿no? Efectivamente, Don Segundo Sombra se cuidó. Murió de muerte natural no sé en qué fecha. Mis amigos y yo le hicimos una broma a Güiraldes publicando una nota en el diario desmintiendo el rumor de que el cadáver de Don Segundo iba a ser repatriado a un lugar de Italia, tratándolo como si fuese un gringo.

–*Usted representa el espíritu cosmopolita, habla desde una cultura universal...*

–Tanto como universal no sé, hago lo que puedo.

–*¿De dónde proviene su cultura, sus primeras lecturas, su formación?*

–Le debo mucho a la literatura inglesa, incluyendo a la americana, desde luego. En casa casi todos los libros eran en inglés; la Biblia era la King James Bible; *Las mil y una noches,* la de Lane o la de Burton. Mi padre me dio los libros ingleses de su biblioteca. En casa hablábamos indistintamente inglés y castellano. Hablaba español con mi abuela materna que se llamaba Leonor Suárez de Acevedo y en inglés con mi abuela paterna, Frances Ann Haslam de Borges, que se casó con ese coronel Borges que se hizo matar.

–*A pesar de su cultura universal, en sus cuentos aparecen compadritos y cuchilleros. ¿Cómo eran los compadritos de antes?*

–Bueno, no sé cómo eran realmente, porque los que yo alcancé ya eran malevos jubilados ¿no?

–¿Siempre estaban debiendo una muerte?

–Sí, en todo caso se suponía eso y, a veces, más de una muerte. Recuerdo a un amigo, el cuchillero Paredes de Palermo, que decía «¡Quién no debía una muerte en mi tiempo, hasta el más infeliz!».

–¿Eran hombres de mucho coraje?

–Sí, coraje individual, ya que no tenían ideales de ninguna especie.

–¿Usted es un cultor del coraje?

–Bueno, digamos que sí. Quizá porque soy físicamente muy cobarde admiro lo que me falta. Coraje cívico tengo, pero físico ninguno, mi dentista lo sabe muy bien.

–¿Su abuelo y también su padre se dejaron matar?

–Lo de mi padre fue un acto de mayor valentía. En cambio, lo de mi abuelo, el coronel Borges, es caso aparte, ya que morir en una batalla debe ser bastante fácil. Pero renunciar, como mi padre, a todo medicamento, rehusar inyecciones, no comer durante sesenta días, tomar sólo un vaso de agua cuando lo quemaba la sed, no permitir que lo atendieran, es muy difícil, me parece una muerte más heroica.

–¿Cómo era el Buenos Aires de antes, el que usted conoció, cómo es ahora?

–No sé cómo es ahora, yo ya no lo conozco. El que yo alcancé era un Buenos Aires pequeño en el espacio, pero creciente, lleno de esperanza y ahora somos una ciudad muy grande y bastante triste, bastante descorazonada por hechos que son de dominio público. Creo que esa es la diferencia, algo pequeño, creciente y algo grande que se desmorona.

–¿Sólo Buenos Aires o es todo el país que está en decadencia?

–Creo que sí, pero, bueno, tal vez los jóvenes, de ellos depende el porvenir, no piensen como yo. Sinceramente, yo me siento incapaz de una esperanza lógica, pero quién sabe si las cosas son realmente lógicas, por qué no creer en milagros.

–Recuerdo una nota, que desató una gran polémica en 1971, titulada «Leyenda y realidad», en la que usted manifestaba su posición en contra del peronismo.

–Claro, por razones éticas, nada más. Yo no soy político ni estoy afiliado a ningún partido.

–¿Usted fue perseguido durante la primera etapa del peronismo?

–Más o menos. Me amenazaron de muerte, pero después se olvidaron. Mi madre, en cambio, estuvo un mes presa; mi hermana y un sobrino mío también. Conmigo se limitaron a amenazas telefónicas. Por eso, me di cuenta de que estaba perfectamente seguro, si alguien va a matar a otro no se lo va a comunicar por teléfono antes ¿no?, por tonto que sea.

–Recuerdo otro de sus textos, «El simulacro», donde usted presenta a Perón como el dictador y a Eva Duarte como una muñeca rubia, y dice que crearon una crasa mitología.

–El hecho que yo refiero ahí, que no recuerdo muy bien ahora, era ese, el hecho de pasear una muñeca que simulaba ser el cadáver de Eva y un señor que simulaba ser Perón. Y ganaron bastante dinero haciendo esto. Esta historia me la habían contado dos personas que no se conocían entre sí, de modo que ocurrió en el Chaco, yo no la inventé, además no es una hermosa invención tampoco; es bastante torpe, bastante desagradable ver a alguien que se pasea con un ataúd, con una figura de cera, que está jugando a ser un cadáver; es una idea terrible y que se pague para ver eso y que la gente rece. Sí, crasa mitología viene a ser lo justo. Me había olvidado totalmente de esa página, pero tiene razón, yo la escribí porque me había llamado tanto la atención.

–Usted descree de la democracia. ¿Cuál sería el gobierno ideal para Borges?

–Diría que las palabras gobierno e ideal se contradicen. Yo preferiría que fuéramos dignos de un mundo sin gobiernos, pero tendremos que esperar unos siglos. Habría que llegar a un Estado universal, se ahorrarían los países, eso sería una ventaja y luego no habría necesidad de un Estado si todos los ciudadanos fuesen justos, las riquezas fueran bien repartidas, no como ahora que hay gente que dispone de muchos bienes espirituales y materia-

les y gente que no dispone de nada. Todo eso tiene que corregirse, pero quizá tengamos que esperar unos siglos para que se modifiquen las cosas.

–Macedonio Fernández, a quien usted conoció, era anarquista.

–Yo le debo tanto a Macedonio... Sí, en ese sentido era spencereano. Creo que hablaba de un máximo de individuo y un mínimo de Estado.

–¿Usted piensa lo mismo?

–Sí, claro. Ahora estamos *over-ridden,* estamos *haunted* por el Estado, el Estado se mete en todo. Cuando fuimos a Europa en el año 14 viajamos de Buenos Aires hasta Bremen sin pasaportes, no había pasaportes; éstos vinieron después de la Primera Guerra Mundial, la época de la desconfianza. Antes se recorría el mundo como una gran casa con muchas habitaciones. Ahora usted no puede dar un paso sin demostrar quién es. El Estado está constantemente abrumándonos.

–Usted ha recibido muchos premios y ha sido postulado para el Premio Nobel varias veces...

–Sí, pero los suecos son muy sensatos, yo no merezco ese premio.

–¿Cuál sería el premio que usted desearía recibir?

–El Premio Nobel, desde luego, pero sé que no lo recibiré, lo cual lo hace aún más codiciable*.

* *La presente entrevista a Jorge Luis Borges es producto de dos conversaciones que mantuve con el autor argentino en el año 1982. Una de ellas tuvo lugar en la ciudad de Chicago y la otra en Nueva York. Parte de estas conversaciones fueron publicadas en el libro* Espejo de Escritores *(Ediciones del Norte, Hanover, N. H., USA, 1985) bajo el título «J. L. Borges. El memorioso» y en el diario* Tiempo Argentino *(Buenos Aires, 22 de junio de 1986) con el título «Borges. Reportaje a una voz; última ficción».*

Borges y Güiraldes: historia de una pasión porteña

Yvonne Bordelois

La incorporación definitiva del nombre de Borges a las letras universales es un hecho irreversible: si se dice Argentina son muchos en el mundo los que piensan en Borges. Pero la celebridad de este nombre, el de nuestro único escritor global, ha ocultado acaso la historia de otros nombres memorables que acompañan el irresistible ascenso de Borges en el firmamento planetario.

Como dice Bloom, «es necesario que dejemos de pensar en el poeta como si fuera un ego autónomo. Por más solipsistas que sean los poetas más fuertes, todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas» (*La angustia de las influencias*, Monte Avila 1991, p. 101). Es decir que, como todos los escritores de este mundo, Borges nace y se hace en contacto con escritores próximos de su generación: su poderosa personalidad literaria se va dibujando precisamente a través de admiraciones y rechazos, muchas veces imprevisibles o sinuosos, pero siempre relevantes en su proyecto total. Como se describió a sí mismo, vemos en él a un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contradictorias lealtades. Dentro de lo mucho que se ha escrito sobre Borges, se ha dejado inexplorada en gran parte, hasta ahora, la interesante y conflictiva naturaleza de las relaciones que mantuvo con algunos escritores decisivos de su juventud. Entre ellos descuellan Güiraldes y Lugones, y a la compleja interrelación entre ellos, poco explorada en la crítica contemporánea, dedicamos estas líneas, que se centran en el período de la vanguardia martinfierrista, al promediar los años 20.

Luna de Enfrente: la marca de Güiraldes

1924 es un año acelerado: en febrero aparece *Martín Fierro*, el 15 de julio se conocen Güiraldes y Borges en la inauguración de Amigos del Arte, cuyo presidente es Manuel Güiraldes, padre del escritor, y ya en agosto aparece la segunda *Proa*, dirigida por Güiraldes además de tres codirectores: Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz y Jorge Luis Borges. En el otoño europeo apa-

rece «Lettre à deux amis», de Valéry Larbaud, en *Commerce*, dirigida a Ricardo Güiraldes y Adelina del Carril, con motivo de la aparición de *Proa*. Desde estas páginas -reproducidas en una traducción hecha por Adelina en el número 8 de *Proa*- Larbaud festeja la aparición de la segunda *Proa*, capitaneada por Güiraldes, en la cual ve espíritu de independencia, firmeza y ausencia declamatoria -calificativos todos que no dejarían de complacer a Borges, codirector de *Proa*, por su justeza y su justicia. Dice en esta carta Larbaud: «.... y de aquí en adelante, los libros que vendrán de la América Latina nos hablarán de cosas que deseamos conocer a fondo, es decir poéticamente: la Pampa, su gran dominio, Ricardo...» (Alberto Blasi: *Güiraldes y Larbaud: Una amistad creadora*. Nova, 1970, p.46)

En 1925 tiene lugar la aparición de *Luna de enfrente*, libro que -a pesar de haber sido injustamente soslayado por el mismo Borges y por la crítica posterior, en general demasiado obsecuente ante los caprichos del supremo mandarín- representa uno de los mejores poemarios de Borges, ciertamente superior a *Fervor de Buenos Aires*. También exhibe esta obra, a las claras, como lo veremos inmediatamente, la marca de Güiraldes.

El prólogo de Borges a este libro en su versión original dice: «Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni en arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña». *Luna de enfrente* contiene algunos de los mejores poemas que haya escrito Borges: «El General Quiroga va en Coche al Muere», «La Promisión en Alta Mar», «Dualidá en una Despedida».

También aparece en él, por primera y última vez en su poesía, un inusitado fervor criollista. Escuchemos (Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, Volumen I, Emecé, 1996, p. 60):

> Pampa:
> Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas
> y en los altos benteveos y en el ruido cansado
> de los carros de pasto que vienen del verano.
>
> Pampa:
> Yo sé que te desgarran
> surcos y callejones y el viento que te cambia.
> Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos,
> no sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho.

Esta es la primera vez que Borges canta a la pampa. La palabra aparece seis veces en los diecisiete poemas del breve libro en su última versión -*Fervor de Buenos Aires* tenía el doble. (Hay siete poemas suprimidos con

respecto al texto original –uno de ellos menciona explícitamente, en la última línea, el nombre de Güiraldes. Omisión simbólica, acaso). Entre *Luna de enfrente* y *Fervor de Buenos Aires*, donde la pampa no aparece mencionada, median sólo dos años. Pero es precisamente en este intervalo cuando aparece Güiraldes en la vida de Borges –en la vida literaria y en la vida *tout court*. Aparece Güiraldes con su guitarra y su encanto personal, pero también aparece el Güiraldes que en París está siendo saludado por Valéry Larbaud, en revistas de prestigio, como capitán del grupo de jóvenes renovadores de la escritura nacional.

Son estos dos aspectos de Güiraldes los que imantan a Borges y a través de ellos parece ocurrir esta adscripción súbita de su parte al programa de Valéry Larbaud: decir estéticamente a la pampa. Creo que no sería ninguna exageración de nuestra parte si dijéramos que el poema «Pampa» –y en particular esas dos líneas torpes e ingenuas: «Pampa sufrida y macha que estás en los cielos / no sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho»– pudo haber sido firmado por Güiraldes. Es la primera vez, por otra parte, que Borges habla de guitarras en su poesía; no habrá muchas más. Es la tenaz guitarra sentenciosa de su amigo Güiraldes la que ha llevado a este cantor nato de la ciudad y sus suburbios a invocar por primera vez a la pampa y su música, con una entonación desacostumbrada en él. Pero hay otros poemas que evocan la cercanía de Güiraldes en este libro, de los que podemos citar estos fragmentos:

Jactancia de quietud

....
Hablan de patria.
Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y un vieja espada,
la oración evidente del sauzal en los atardeceres.

Ellos son imprescindibles, únicos, merecedores del mañana.
Mi nombre es alguien y cualquiera.
Su verso es requerimiento de ajena admiración.
Yo solicito de mi verso que no me contradiga y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual.
Yo solicito de mi verso que los caminos y la soledad lo atestigüen
Gustosamente ociosa la fe pasó bordeando mi vivir.

Pasó con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar.

A propósito de estas líneas es relevante citar una carta de Larbaud a Güiraldes, fechada el 26 de octubre de 1924: «Me alegré mucho al saber que los jóvenes de Argentina empiezan a reconocer la obra de Ud., Ricardo.

Puede ser este hecho el origen de un gran movimiento literario. No he tenido tiempo para leer detenidamente estos dos número de proa; pero Fervor de Buenos Aires me ha gustado mucho, y se lo pido a Ud., Ricardo, transmitir mis felicitaciones al autor. Mi primera exclamación ha sido: Al fin se ponen a cantar la vida y las cosas de su tierra: ¡No más descripciones del petit Trianon y de Venecia! Y en sus Salmos también hay cosas muy buenas. El último verso del primero es inolvidable. (*Hay trazas de su influencia de Ud., Ricardo, en aquel poeta*)» (cursiva mía, IB). (Alberto Lecot: *En «La Porteña» y con sus recuerdos,* Rivolín, 1986 p. 229).

Aquí se refiere Larbaud a tres poemas de *Luna de enfrente* que Borges publicó por primera vez en el número inicial de *Proa*, segunda serie, la dirigida por Güiraldes, bajo el título de «Salmos». El primero de ellos es, precisamente, «Jactancia de Quietud», cuyo último verso dice: «paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar». Esta línea tiene, como bien dice Larbaud, una fuerte resonancia güiraldiana, sobre todo del Güiraldes cuyo paso por la India y el hinduismo ha sido algo más que una aventura de curiosidad turística. Aquí aparece el Güiraldes que reencontraremos en *El sendero* y en los *Poemas místicos,* con su mezcla peculiar de estoicismo y desprecio, de orgullo y desprendimiento: un tono espiritual aprendido o experimentado a la manera oriental y que, afectado o no, muy bien puede haber sido sentido como una marca moral distintiva y preferida por el Borges joven y el Güiraldes maduro de aquellos años.

No parece demasiado arriesgado sugerir que los que aquí son designados por Borges como «los que hablan de patria» «los imprescindibles, únicos, los merecedores del mañana» son los representantes de la vieja guardia nacional y nacionalista, los que detentaban en ese momento el mandarinato literario en Buenos Aires: Rojas, Gálvez, Lugones. La fuerza de esta generación, su consolidantes retórica y su éxito indisputable en las letras del país no podían dejar de ser intimidantes, aún para los jactanciosos jóvenes de *Proa,* embarcados, sin suda alguna, en la riesgosa tarea de suplantarlos. De allí también la prudente cautela de la última línea.

Notemos que a partir de «su verso es requerimiento de ajena admiración» los renglones finales –con excepción del último– son suprimidos por Borges, en la versión que ofrecen las *Obras Completas.* Pero significativamente, el último, el que Larbaud asignaba a la influencia de Güiraldes –algo que probablemente Borges sabía– ha quedado.

Así como en el ultraísmo Borges había hecho sus primeras armas combatiendo el modernismo rubeniano, en *Luna de enfrente* comienza, de un modo velado pero eficaz, otra batalla de tientes estéticos pero también –y acaso ante todo– de alcances políticos: una novedad en él. En *El tamaño de*

mi esperanza hará aún más explícitos y mordaces sus reparos contra el programa literario e ideológico de la retaguardia nacionalista.

Borges no ha empezado a hablar todavía de sus compadritos; los versos que siguen celebran bucólicamente a sus antepasados señores del campo, los estancieros de su prosapia:

Dulcia linquimus arva

Su jornada fue clara como un río
y era fresca su tarde como el agua
oculta del aljibe
y las cuatro estaciones fueron para ellos
como los cuatro versos de la copla esperada.
Altos eran sus días
hechos de cielo y llano.
Sabiduría de campo afuera la suya
la de aquél que está firme en el caballo
y que rige a los hombres de la llanura
y los trabajos y los días
y las generaciones de los toros
Soy un pueblero y ya no sé de estas cosas
soy un hombre de ciudad, de barro de calle:
los tranvías lejanos me ayudan la tristeza
con esa queja larga que sueltan en la calle,
(O.C, p.71)

Esta es la definición lírica del paisaje y el espíritu dentro del cual Güiraldes sitúa *Don Segundo Sombra,* ya comenzado en esa época, y al que dará conclusión un año más tarde. Cuando Borges escribe estas líneas, Don Segundo ya está firme en el caballo, mientras un joven poeta miope habla de tranvías y de orillas barrosas, en los límites de Buenos Aires con la pampa. Este es el poeta que también escribe los siguientes alejandrinos:

Versos de catorce

A mi ciudad que se abre clara como una pampa
yo volví de las tierras antiguas del naciente
y recobré sus casas y la luz de sus casas
y esa modesta luz que urgen los almacenes
y supe en las orillas del querer, que es de todos
y a punta de poniente desangré el pecho en salmos
y canté la aceptada costumbre de estar solo
y el retazo de pampa colorada de un patio.
(FN 6 FN 6 O.C., p. 77).

Así como en «Promisión en Alta mar» Borges ve la Argentina y su cielo como puede vérsela sólo volviendo desde Europa, en este poema ve a la pampa como sólo se la puede ver desde Buenos Aires, en las huellas de un patio porteño. En esta oblicuidad en la mirada va asomando ya un Borges que prefiere la distancia a la inmersión, el sesgo a la frontalidad. En el estilo general, es claro que este Borges difiere considerablemente de Güiraldes, que nunca utilizó rimas o ritmos de este tipo; parece imposible negar, sin embargo, que la presencia de Güiraldes ha ido permeando estos poemas en la temática y en la intención. Pampa y neocriollismo son nociones que Borges va incorporando a partir de su encuentro con Güiraldes.

Más allá de una evidente influencia, pienso que se trata aquí de una confluencia, una comunión feliz –y fugaz– de hombres jóvenes, fuertes en su amistad, mancomunados en el proyecto de conquistar un nuevo espacio de posibilidad de poesía en su país. Fundamentalmente, el fervor criollista de Borges no está atenuado aquí por ninguna ironía esteticista –como ocurrirá sin duda más tarde. Borges no ha de mantener este tono ni esta temática por mucho tiempo, pero la alegría con que Güiraldes festeja la aparición de este libro no deja lugar a dudas sobre el común entusiasmo que los habita. La admiración de Güiraldes se expresa en una carta a Borges publicada póstumamente en *Síntesis*, año II, nº 13, 1928.

«La Luna de Enfrente (1925) y las calles de los suburbios esperaban que el poeta les hiciera la gracia de un alma.

(...) Y me dan ganas de decir al primer hombre que encuentro: ¿Sabe, señor, Ud., que va alma abajo hacia la muerte? Hemos tenido todos la felicidad de que Jorge Luis escribiera un gran libro. (...) La Luna de Enfrente es un libro escrito y leído con lágrimas en los ojos.

Cuando Larbaud me escribió su primera carta, le dije: "Ud. Me ha dado la alternativa." Si tuviese yo alguna autoridad, se la daría a Ud. Ahora y al hacerle entrega de la espada con que se mata al toro barroso del hastío, que hay en las cosas no cantadas, el "fierro" se ampliaría por la virtud de mi admiración».

Me detengo brevemente en un pasaje: «Cuando Larbaud me escribió su primera carta le dije: Ud. Me ha dado la alternativa». Güiraldes se refiere sin duda al penoso momento que atravesó luego del fracaso de *El cencerro de cristal* y los *Cuentos de muerte y de sangre* y la relativa indiferencia con que la crítica dejó ir a *Raucho* y a *Rosaura*. No era extraño que en esa oportunidad Güiraldes experimentara dudas en cuanto a proseguir su carrera literaria. El espontáneo interés de Valéry Larbaud por su obra, su curiosa intuición de que detrás de estos fracasos existía potencialmente alguien capaz de una obra mayor, representaron el espaldarazo que Güiraldes nece-

sitaba para reanudar su trabajo de escritor –es decir, la alternativa positiva en esta severa disyuntiva que su destino ofrecía.

En cuanto a Borges, no parece haber dudado nunca de su propio talento literario, a pesar de su proverbial apariencia de modestia. El Borges veinteañero que desembarca de Europa está lleno de ínfulas literarias y aspira no sólo a poetizar su ciudad sino a capitanear el mundo poético de Buenos Aires, donde pisará fuerte en *Martín Fierro*, *Prisma*, y *Proa*, redactará el manifiesto del ultraísmo en *Nosotros* y se insolentará con Lugones en *Inicial*.

Es presintiendo esta implícita suficiencia, acaso, que Güiraldes prudentemente acota: «Si tuviese yo alguna autoridad, se la daría a Ud.». Ambos se han adentrado en Buenos Aires a desafiar al barroso Minotauro del hastío, ese hastío de las cosas no cantadas que menciona Güiraldes, la indiferencia y el mercantilismo porteños. Ambos comulgarían en el programa del criollismo, pero mientras Güiraldes muere representándolo oficialmente, y de algún modo capturado dentro de su mitología, para Borges este período, después del irresistible ascenso de *Fervor de Buenos Aires*, *Inquisiciones* y *Luna de enfrente*, seguido por la abrupta curva del fracaso de *El Tamaño de mi esperanza*, será sólo un pasaje olvidable.

Aun cuando, por fortuna, no se atrevió a retirar *Luna de enfrente* de circulación, Borges renegaría más tarde parcialmente de este libro, como puede verse ya en «El Escritor Argentino y la Tradición» (*Discusión*, Emecé, 1957. También en *Obras Completas*, I, 1969, p. 57): «Durante muchos años, en obras ahora felizmente olvidas *(Luna de enfrente, Evaristo Carriego* y otras muchas), yo traté de rescatar la sensación, el sabor de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente, abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras y escribí así aquellos olvidables libros».

También se ensaña contra su propio pasaje por el criollismo en su Prólogo a *Luna de enfrente* (*Obras Completas*, V. I, p. 57) «...Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: madrejón, espadaña, estaca, pampa...

La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima; la de este volumen tiene algo de ostentoso y público. No quiero ser injusto con él. Una que otra composición –«El General Quiroga va en coche al muere»– posee acaso toda la vistosa belleza de una calcomanía; otras –«Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad»– no deshonran, me permito afirmar, a quien las compuso. El hecho es que las siento ajenas. No me conciernen sus errores ni sus eventuales virtudes.

Poco he modificado este libro. Ahora ya no es mío».

Creo innecesario comentar esta displicente autocensura con que Borges fustiga su propia juventud y desecha algunos de los mejores poemas que escribió en toda su vida. Afortunadamente, sus compañeros de generación recibieron con entusiasmo este libro que la crítica posterior, excesivamente sumisa, a mi modo de ver, a los caprichos del mandarín máximo, fue arrastrando al olvido.

La recepción a *Luna de enfrente* por parte de *Martín Fierro* no deja lugar a dudas. En diciembre de 1925, (*Martín Fierro*, Segunda Época, año II, nº 26), Marechal publica en sus páginas un elogio a *Luna de enfrente* que es una verdadera salva de artillería: « libro de mi entusiasmo», «magnífico regalo», «el mejor argumento contra las viejas teorías de Lugones». Numerosas citas acompañan el texto, en particular las del hermoso poema a Cansinos Assens –misteriosamente desaparecido en las versiones posteriores el libro– y las de «Dualidá en una despedida». Subraya Marechal «el aspecto más interesante y promisor: un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado». «Alza su fuerte voz de hombre que sabe del pasado y del porvenir».

En el mismo número, se exhiben fotos del almuerzo ofrecido por *Martín Fierro* a Borges por *Luna de enfrente*, así como a Sergio Piñero, que parte para representar a *Martín Fierro* en Europa. No vemos a Güiraldes, pero sí a Delia del Carril. Borges agradece con estos versos –cito las dos últimas estrofas:

> Les agradezco en nombre de los ponientes machos
> Color baraja criolla que he versiado en Urquiza
> Les agradezco en nombre de la luz de mi patria
> Y de mis almacenes color pollera ' e china.
>
> ¿Quién pensó que los criollos iban derecho al muere
> En la ciudad bendita de Rosas y el Peludo?
> Digámosle al destino mucho verso ferviente.
> Respiren, compañeros, se me acabó el discurso.

Una importante salvedad que hay que marcar aquí es que el éxito inhabitual de *Luna de enfrente*, y el aún mucho mayor de *Don Segundo Sombra*, han inclinado a algunos críticos a visualizar la tentativa de *Martín Fierro* como una empresa donde lo cosmopolita vanguardista se aliaba a una opción criollista. Quizás el mismo título de la revista llevaba a este malentendido –pero la elección del título no significaba adhesión a un programa temáticamente criollista sino, ante todo, un conveniente distanciamiento de

los escritores de Boedo, que simpatizaban con la apertura cultural a los inmigrantes y la integración de los mismos.

Es importante hacer la salvedad: los únicos auténticos criollistas de *Martín Fierro* –o más bien dicho, neocriollistas, teniendo en cuenta las diferencias que postulaban contra la generación del Centenario– fueron Güiraldes y Borges. Güiraldes era ciertamente criollista desde los *Cuentos de muerte y de sangre* y del *Cencerro* –de modo que es claro que el criollismo de Borges se impostó posteriormente. Tanto es así que Evar Méndez, en su importante texto de homenaje a Güiraldes que quedó inédito, dice que dentro de *Martín Fierro* la recepción de *Don Segundo Sombra*, aunque entusiasta, se veía atenuada por la fuerte opción criollista de la novela –reacción que también se hace explícita en la crítica a la novela, muy positiva, de Marechal.

Y es también interesante notar que los únicos criollistas de *Martín Fierro*, Güiraldes y Borges, eran también los únicos escritores que habían permanecido largo tiempo lejos del país, y para quienes el impacto de la primera guerra europea había sido una experiencia inmediata y devastadora. En el criollismo de ambos hay algo de reconocimiento a un regreso pacificante y enriquecedor, una revaloración de realidades que no sólo la distancia o la nostalgia pudieron hacer manifiestas, sino también un cierto tipo de comparaciones. La idealización de la Argentina está en ambos mediada por la visión de una Europa desgarrada por una guerra de proporciones hasta entonces inauditas, tanto por su dimensión como por su crueldad.

Veamos ahora un texto aún más elocuente con respecto a la relación Borges-Güiraldes.

El tamaño de mi esperanza (1926): la canonización de Güiraldes por Borges

No hay duda de que Borges renegó fervientemente de este libro –se cuenta legendariamente de él que una vez que visitó Oxford y algún bibliotecario excesivamente oficioso le mostró un ejemplar de la edición que había escapado al autosecuestro del autor, él pidió verlo y rápidamente escribió en la primera página este curioso y revelador epígrafe: «Yo nunca escribí este libro».

Por mi parte, entiendo que, cualquiera haya sido el motivo para la reedición de *El tamaño de mi esperanza*, su reaparición se justifica plenamente como un testimonio que no sólo agrega algo fundamental a la escritura de Borges, sino que revela su visión de la literatura argentina de esa época de

un modo crucial. El que las reseñas hayan sido poco elocuentes o lúcidas al respecto no significa, a mi modo de ver, nada más que la mediocridad o la obsecuencia de una crítica que pretender ser más Borges que Borges sin internarse en los motivos más profundos de una autocensura que elimina tramos fundamentales en un camino mucho más vacilante de lo que generalmente se imagina. Es también el testimonio indiscutible e irremplazable, el único que nos queda, de esa gran pasión porteña que fue la amistad entre Borges y Güiraldes, porque es precisamente en *El tamaño de mi esperanza* donde más se explaya Borges sobre Güiraldes y donde mejor justifica su preferencia. Ya en *Inquisiciones* (Jorge Luis Borges: *Inquisiciones*, Seix Barral, 1993) había declarado Borges su estima por Güiraldes: «En este lado la única poesía de cuya hondura surge toda la pampa igual que una marea es la de Ricardo Güiraldes», dice en el capítulo «La criolledad en Ipuche».

Pero consideremos primero el texto en su totalidad. Por de pronto, *El tamaño de mi esperanza* se compone de artículos publicados en diversas revistas de la época, que más que una unidad temática señalan una fuerte y original personalidad crítica. Borges ya aparece aquí, pese a su juventud, de cuerpo entero y en plena posesión de los instrumentos que harían luego célebre a su escritura. Estilo lacónico, frases que pueden ser certeras puñaladas o tajos de luz, imágenes felices, ironías tan devastadoras como sutiles y sobre todo el tono Borges, ese tono inconfundible, retenido, reflexivo, mezcla de astucia y de rigor, de conversación inteligente y feliz en donde los matices dicen más que las palabras y los adjetivos más que las oraciones.

Como dice Graciela Montaldo en su excelente ensayo sobre Borges (Graciela Montaldo: «Borges: Una vanguardia criolla», *Historia social de la literatura argentina*, dirigida por David Viñas, Volumen 1, Contrapunto 1989, pp. 214-230): «La ruptura que suponen estas prosas no pasa únicamente por el carácter misceláneo y poco tradicional de la composición de los textos sino también porque se colocan en contra de todo lo que puede ser discurso crítico o ensayístico del momento: en primer lugar, frente a la monumentalidad de la obra de Ricardo Rojas (*Historia de la literatura argentina*), las prosas son fragmentarias y no acumulativas, arbitrarias en su ordenamiento de la historia y de la cultura e implican una nueva forma de leer la tradición cultural. (...) ... Borges practicó una historia que careció de historicidad y que se opuso o salió al cruce del modelo oficial de Rojas cuestionando seriamente los presupuestos nacionalistas».

Hay sin duda ciertas fanfarronerías que cualquiera hubiera suprimido en etapas posteriores, como la alevosa representación de Lugones, que anali-

zaremos luego, utilizando las citas más desfavorables del romancero. También ciertas grafías son caprichosas: libertá por libertad. Y además una seguridad de Borges en sí mismo que con los años no dejaría de esconderse más pudorosa y precavidamente; así, en el curso de una breve reseña sobre el estado de la literatura argentina de su tiempo, Borges se autorretrata de esta manera: «Después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos sino el paisaje de las afueras» (p. 24).

Pero aparte de estos perdonables desplantes juveniles, en su totalidad el libro se sostiene perfecto en sí mismo, con su variedad de temas líricos y críticos, su evidente audacia, su indiscutible y fresca originalidad. No cabe duda de que son pruritos ideológicos y no meros escrúpulos de excesivo localismo los que borran a este libro de las obras completas de Borges: en él ya hay un escritor hecho y derecho, con más de un título de excelencia entre sus pares o sobre ellos.

Borges comienza este libro –que representa el ápice de su etapa criollista– con una invocación que muestra su decidido desdén por las influencias europeas que lo habían acompañado hasta entonces: «A los criollos les quiero hablar, a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa».

Más adelante en este capítulo inicial nos dice: «..me queda el cuarto de siglo que va del novecientos al novecientos veinticinco y juzgo sinceramente que no deben faltar allí los tres nombres de Evaristo Carriego, Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes. Otros nombres dice la fama, pero yo no le creo. Groussac, Lugones, Ingenieros, Enrique Banchs son gente de una época, no de una estirpe».

Dos cosas deben notarse en este párrafo. Primero, que los tres nombres adelantados audazmente por Borges son nombres de marginales, si no por la calidad de sus obras, sí por la peculiaridad de las circunstancias de su producción: Evaristo Carriego es un humilde escritor de barrio; Macedonio Fernández vive de pensión en pensión y es sabido que uno de sus más bellos poemas de entre los dedicados a Elena Bellamuerte, fue encontrado por un amigo de él, muchos años después de su desaparición, en una caja de galletitas vacía. Por su parte, Güiraldes había sido vehementemente ridiculizado por la crítica con motivo de *El cencerro de cristal* o bien ignorado en su producción posterior.

En segundo lugar, notemos que *Don Segundo Sombra* aún no ha aparecido, de modo que Borges está apostando aquí por un escritor mayor en años que él y hasta ese momento, virtualmente, un fracasado. Borges rompe con los valores establecidos para imponer otros ignorados e inesperados; si hay

o puede haber una provocación irónica en este gesto, su desparpajo no resulta menos admirable. Naturalmente, son la audacia de Borges y su arrogancia juvenil las que lo llevan a relegar a Lugones o a Banchs –para atenernos a los poetas– como hombres de una especie y no de una estirpe; con los años, Borges revisará esos juicios y propondrá un balance estético radicalmente distinto.

¿Cuáles son en este libro las tesis de Borges, sus preferencias, dichas a vuelo de pájaro? Ante todo, una confianza irreductible en ciertas cosas propias: «En cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal». Programa temático que hoy parece candoroso y limitado, pero que sin duda incluía y reflejaba también las aspiraciones del propio Güiraldes de esa época, el Güiraldes discípulo de Larbaud, un Güiraldes seguido muy de cerca por un Borges joven y deslumbrado. Este es, con todo, el tipo de afirmación que bien puede haber llevado a Borges a cancelar la presencia de este libro en sus obras completas.

Los apuntes críticos, en cambio, versan sobre autores tan distintos como Carriego, Hudson, Milton, Oscar Wilde y los escritores uruguayos de la época, como Ipuche o Silva Valdés; esta mezcla de lo célebre con lo barrial es característica de Borges y lo seguirá siendo por siempre. También encontramos algunas de las más agudas e interesantes disquisiciones lingüísticas que haya hecho Borges en toda su historia de escritor. Los que es interesante aquí es que, por sí sola, la presencia de este material automáticamente reubica el criollismo en un contexto no excluyente y enriquecedor. Contrariamente a Lugones o a Rojas, la evocación de la copla criolla en Borges coexiste con la mención de los admirados escritores europeos modernos o contemporáneos, y sus méritos se discuten de la misma manera y con la misma seriedad con que se pueden discutir un soneto de Baudelaire o un poema de Wilde. No de otra manera opera García Lorca, en la misma época, cuando en una misma e inspirada conferencia transcribía, par a par, las más felices canciones de cuna campesinas y gitanas y las letrillas de Góngora.

Este giro crítico que examina la veta popular y la veta sofisticada como continentes de equivalente dignidad estética, bajo la misma mirada, es una novedad considerablemente revolucionaria. Es verdad que ya Lugones en *El Payador* abunda en comparaciones de la métrica criolla con el mundo y la estética homéricos. Pero en Lugones, el recurrir al mundo clásico, aparte de ser alarde erudito, es sobre todo un artificio para ennoblecer la pureza de la raigambre criolla por encima de la incultura de la chusma indígena o inmigrante. En Borges y en Güiraldes, la referencia a lo contemporáneo

europeo es ante todo una clara voluntad de universalizar nuestra literatura en un aire donde lo más propio y lo más ajeno no temen mezclarse.

Pero escuchemos por ahora lo que se dice en el capítulo ostentosamente titulado: «La pampa y el suburbio son dioses»: «De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo –si Dios mejora sus horas– voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente» (p. 25). Las ocurrencias previas, obviamente, habían sido *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*.

Está claro que Borges siente justa la repartición de bienes dispuesta por el destino. Hombre de ciudad, le corresponden naturalmente los suburbios con sus compadritos; queden para Güiraldes la pampa y los paisanos. Lo importante es que Borges se hombrea aquí indudablemente con Güiraldes, lo reconoce como su par, embarcados como están ambos en la expresión o la explicitación de lo novedoso nuestro. Lejos de oponerse a la mitologización de la figura del gaucho, Borges contribuye a lo que él llamaba «la criolledá» con la imagen complementaria, la de sus compadritos suburbanos, elevados a héroes a través del mito del coraje. En aquel momento, lejos de ironizar, Borges comulgaba fervientemente con la empresa criollista de suscitar personajes populares admirables. Nada hay de irónico, por ejemplo, en el Borges que en su capítulo sobre Ipuche en *Inquisiciones* dice: «Una confesión última. He declarado el don de júbilo con que algunas estrofas de *Tierra honda* endiosaron mi pecho. Quiero asimismo confesar un bochorno. Rezando sus palabras, me ha estremecido largamente la añoranza del campo donde la criolledad se refleja en cada yuyito y he padecido la vergüenza de mi borrosa urbanidad en que la fibrazón nativa es ¡apenas! una tristeza noble entre el reproche de las querenciosas guitarras o ante esa urgente y sutil flecha que nos destinan los zaguanes antiguos en cuya hondura es límpido el patio como una firme rosa». (p. 66)

Por eso parece un tanto anacrónica la observación de Olea Franco, en su excelente libro sobre Borges (Rafael Olea Franco: *El otro Borges, el primer Borges*, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 243-244) cuando dice: «Con su gauchismo, Güiraldes contribuye a engrandecer literariamente al héroe de epopeya nacional que ya habían inventado Lugones y Rojas en sus respectivas lecturas de *Martín Fierro*. Mediante la mitificación del compadrito, la escritura borgeana, en cambio, se desvía deliberadamente de esa tendencia». Estas afirmaciones pueden valor del Borges posterior, pero no de aquél que firmaba *El Tamaño de mi esperanza* en 1926.

Como bien lo ha visto Alfredo Rubione (Alfredo Rubione, «Continuidad y fractura de la estética del ocaso», *Espacios* 6, 1987, 29-32), «en la van-

guardia de los años 20, Borges efectúa una operación estética semejante a la de Güiraldes. En este caso no es el gaucho sino su metonimia: el compadrito, el gaucho de la ciudad. Esencial como el criollo que más, tiene su contraparte en el gringo, tan aparente como inflamado, falso y mimético». Estas líneas son particularmente exactas: el compadrito de Borges de los años 20 es un símbolo yuxtapuesto –y no opuesto– al del gaucho, y lo que el gaucho de Güiraldes y el compadrito de Borges tienen en común –aquello que, de hecho, los destina conjuntamente a una desaparición futura– es su oposición –por omisión– al inmigrante.

El libro prosigue con la «Carta en la Defunción de *Proa*», que toma a Güiraldes, junto con Brandán Caraffa, como interlocutores. Del mismo modo que Borges ha reconocido en Güiraldes su par en la tarea de decir el criollismo, también será su par en el reconocimiento de una dolorosa derrota. De esta carta de despedida de *Proa* extraemos los siguientes párrafos: «Brandán, Ricardo: (....) ¡Qué lindas tenidas las nuestras! Güiraldes: por el boquete de su austera guitarra, por ese negro redondelito que da de juro a San Antonio de Areco, habla muy bien la lejanía (...) y sin embargo... Hay un santísimo derecho en el mundo: nuestro derecho a fracasar y andar solos y de poder sufrir (...) Yo también quiero descenderme. Quiero decirles que me descarto de *Proa,* que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y la soledá y alguna caña dulce. Sé que Ricardo lo está. Llamando a gritos este pampero (...). Y usté, Adelina, con esa gracia tutelar que es bien suya, deme el chambergo y el bastón, que me voy. Julio del novecientos veinticinco» (p. 83)

Por todo el libro resuena el nuevo criollismo de Borges, que se asienta más en lo cotidiano que en lo heroico, en lo familiar antes que en la prosopopeya. Pero para el Borges de 1926 es indudable que el criollismo –un criollismo tan macizo como el que la crítica contemporánea achaca a Güiraldes– pasa en particular por el antihispanismo y por una ferviente demolición de la tradición española, de la que queda sólo a salvo su devoción por su maestro andaluz, Cansinos Assens, representante de la muy maravillosa tradición hispanohebrea, el hombre que podía hablar con las estrellas en once lenguas diferentes. En cambio, los clásicos españoles le inspiran fuertes reservas: no sólo se encarniza con dos versos nada menos que de Cervantes (p. 99) sino que también arremeterá contra un soneto de Góngora unas páginas más adelante.

Esta posición de Borges dista manifiestamente de la de Güiraldes, que nunca enarboló el criollismo en oposición al hispanismo. Borges escribe como un maestro y sobre todo como un estratega, con el diámetro de todas las posibilidades de las lenguas y literaturas hispánicas en la mente: distin-

gue, opone, se atreve a disentir con los clásicos. En este sentido, va mucho más lejos que Güiraldes en el programa trazado por Larbaud cuando éste señalaba que bastaría un solo escritor de envergadura universal en *Proa* «para imponer de viva fuerza los mejores de vuestros americanismos y la mayor parte de vuestros galicismos e italianismos a la lengua literaria de la península». («Lettre à Deux Amis», *Commerce*, Otoño de 1924). Esta animosidad lingüística –sobre todo en lo que concierne a los americanismos– consuena mucho mejor con el temperamento provocativo e innovador de Borges que con la mezcla de naturalidad e incertidumbre con que Güiraldes manejaba una lengua que él sabía muy proclive a los galicismos.

Borges opta por una dimensión amplia del criollismo –una dimensión que Güiraldes no sólo compartía sino que reflejaba claramente en su obra. «Criollismo pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte». No circunscripto a héroes patrioteros o a localismos consabidos, desdecidor de la retórica solemne o grandilocuente del Centenario, este criollismo busca más lo marginal cotidiano y lo profundo espiritual y se propone así una nueva versión de la Argentina, más suelta y verdadera.

En suma y para terminar este punto, *El Tamaño de mi esperanza* muestra la versatilidad y brillantez del Borges crítico. Este temprano Borges, a veces arbitrario –como lo siguió siendo toda su vida– es ya, sin ninguna duda, el mejor poeta y el mejor crítico de su grupo. *El Tamaño de mi esperanza*, dentro de su eclecticismo, muestra un tema central y recurrente en el Borges de esa época, que es el fervor razonado, aun cuando no siempre equilibrado, por un criollismo de sesgo popular pero de orientación metafísica y de corte literario antihispánico.

Dentro de este marco, Güiraldes está citado continuamente como referencia fundamental: en primer lugar es saludado como «el primer decoro de nuestras letras», uno de los grandes escritores de la época junto con Macedonio y Carriego. Borges rescata incluso *El cencerro de cristal* –acaso el más débil de los libros de Güiraldes– y lo incluye en su fervor en una enumeración donde se habla de la plasmación poética de la noche en Virgilio y San Juan de la Cruz: «Sin yo quererlo, están en mi visión de la noche el virgiliano *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* y la noche amorosa, la noche amable más que la alborada de San Juan de la Cruz y la última noche linda que he visto escrita, la del *Cencerro* de Güiraldes».

En segundo lugar, Güiraldes se reparte con Borges la tarea de expresar estéticamente la patria criolla, él con el campo, Borges con la ciudad y sus arrabales. Y finalmente Güiraldes es partícipe con Borges de la hermosa derrota de *Proa*. En los gritos con que está llamando el Pampero a Güiral-

des, según dice Borges, se anuncia la inminencia de *Don Segundo Sombra*, la necesidad de cambiar la intentona común y fracasada por un trabajo individual aún más exigente. Es después del hundimiento de *Proa* cuando Borges escribe uno tras otro *El idioma de los argentinos*, *Cuaderno San Martín* y *Evaristo Carriego*, donde transforma más críticamente la línea de su inspiración criollista que sólo proseguirá, intermitentemente, en algunas narraciones posteriores o en sus milongas del último período.

Innegable es entonces la presencia central y explícita de Güiraldes en el libro. Visto y considerando, entonces, todos estos antecedentes, el secuestro de *El Tamaño de mi esperanza* por parte de Borges parece perfectamente coherente con su trayectoria posterior. Borges era un hombre de exigente perfeccionismo, y las elecciones estéticas de aquel tiempo no le deben haber parecido tan sólo errores perdonables de su juventud, sino motivo de confusión y desvío para muchos. Una vez que su credo literario se afirmó en una dirección generalmente contraria a la que este libro despliega, prefirió presentar su trayectoria como una rectilínea y no como ese curso de meandros que suelen ser vida u obra para muchos de nosotros. Fue su derecho indisputable: cada uno es libre y dueño de escoger y preservar de su creación aquello que le parece lo más representativo y duradero a lo largo de los años –si se quiere construir una imagen más clara y voluntaria que real de uno mismo. Aun así no podemos dejar de adentrarnos en estas páginas sin un cierto asombro retrospectivo.

Pero una vez visto este material, se impone una conclusión obvia –aun cuando no delineada todavía en la literatura crítica. En la conversión que va del Borges ultraísta recién venido de la tertulia del *Pombo*, el Borges de los barroquismos de *Fervor de Buenos Aires*, de los manifiestos antimodernistas, al Borges criollista de *Luna de enfrente* y de *El tamaño de mi esperanza* hay algo así como un eslabón perdido en el trabajo de la crítica. ¿Qué fue lo que causó este salto que va del cultivo de la metáfora brillante, ingeniosa, insospechada, heredada de las tertulias madrileñas, a la atracción por un paisaje humilde como el de los arrabales? ¿Quién produce esta extraña conversión en el joven Borges, tan seguro de sí mismo y su destino, tan políglota y versado en literaturas universales, a la modesta magia de los suburbios donde la pampa asoma al final de las calles arrabaleras?

Descartados, desde ya, los representantes consabidos del criollismo tradicional –que se imbrica en distintos tonos a nivel político, con una suerte de nacionalismo antiliberal como pauta común– escritores como Lugones, Quesada, Gálvez y Rojas. (Sigo aquí el excelente libro de Olea Franco, ya mencionado.) De la aversión al primero por parte de Borges ya hemos atestiguado. Los últimos están muy lejos del registro personal de Borges para

que lo alcancen con su influencia. De Manuel Gálvez dice Borges displicentemente en *El Tamaño de mi Esperanza*: «La *Historia de arrabal* por Manuel Gálvez es una paráfrasis de la letra de cualquier tango, muy prosificada y deshecha». (p. 24)

Por descarte nos vamos acercando a la respuesta natural: el eslabón perdido es precisamente Güiraldes, el magnetismo de este escritor, la intimidad con un hombre abierto y fascinante cuya mesa compartía todos los jueves Borges, en compañía de Adelina –como luego lo hará con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, en otra etapa de su vida. Borges llegaba por aquel entonces a la tarde al departamento de los Güiraldes en la calle Solís, cerca del Congreso, y solía retirarse a la madrugada (María Esther Vázquez: *Jorge Luis Borges. Esplendor y derrota.* Tusquets, 1996, p. 95). Con sus compañeros de *Proa,* Borges visita *La Porteña* (Alejandro Vaccaro. *Georgie 1899-1930,* Editorial Proa, 1996, p. 308), la estancia de los Güiraldes: acaso ésta haya sido para él la primera ocasión de vislumbrar la carga emocional del paisaje que fascinaba a su amigo mayor. Acaso sea con Güiraldes con quien aprenda Borges a bailar el tango, como sugiere Vázquez. Lo que es seguro es que son los Güiraldes quienes le presentarán a Victoria Ocampo, una presencia y un contacto imprescindible, junto con *Sur,* para el definitivo lanzamiento internacional de Borges, años más tarde. Güiraldes no sólo tenía en común con él la experiencia de una prolongada aventura europea; se proponía asimismo una renovación de la literatura argentina que de algún modo sería también una suerte de revolución personal para él mismo, intento que también era el de Borges.

El mandato de Valéry Larbaud, decir la pampa estéticamente, no cae en terreno infecundo en Güiraldes –pero a través de su ejemplo precursor, se vuelve también una tentación irresistible para el mismo Borges. Por sorprendente que pueda parecer nos acercamos así a una conclusión insoslayable: *El tamaño de mi esperanza* es el testimonio y el fruto de la amistad y la innegable atracción intelectual del primer Borges por Güiraldes.

La excomunión de Lugones por Borges

Hasta aquí hemos estado viendo la empresa de canonización de Güiraldes por parte de un Borges impetuoso y generoso; nos falta por ver una empresa más difícil y menos conocida, la de la excomunión de Lugones por Borges. Ya anteriormente, con motivo de *El Payador,* había llamado Borges a Lugones –que a su vez había repudiado a los ultraístas– «foraste-

ro grecizante». El doble epíteto –que podría traducirse como «cordobés pedante»– no podía dejar de sonar a insulto.

He aquí un notable fragmento de su reseña a *Romancero* de Leopoldo Lugones (*El tamaño de mi esperanza*, p. 95): «Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro» dice Borges desde el comienzo. «Si un poeta rima en **ul** como Lugones, tiene que azular algo enseguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar un baúl u otras indignidades». «A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?

Ilusión que las alas tiende
En un frágil moño de tul
Y al corazón sensible prende
Su insidioso alfiler azul.

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecidora, pavota y frívola, es un resumen del *Romancero*. El pecado del libro está en el no ser; en el ser casi libro en blanco, molestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho» (...)

«Lugones dice de una pobre rana nochera que es una tecla de cristal en el piano de la luna. Me alegran las metáforas que ennoblecen, pero no éstas que todo lo rebajan a cachivache». «No hay una idea que sea de él; no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. *No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad* (cursiva mía, I.B.). Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!»

Borges insolente, Borges valiente: al fin y al cabo, escritor joven no aún establecido entre sus mayores, se estaba midiendo con el máximo árbitro de la literatura argentina, y él bien lo sabía. Pero aún en la excesiva acritud y el innecesario descaro de estas líneas, late una verdad irrefutable y necesaria, como una fresca bofetada de realidad ante el solemne desfile de los obsecuentes. El posmodernismo, con su secuela de opacidades y ambivalencias estratégicas, nos ha desacostumbrado del puñado de sal que sala a la tierra y le asegura su vitalidad.

And yet, and yet... Con el tiempo Borges depondrá iracundias, se someterá al juicio de la historia que magnifica a Lugones y –oh ironía– escribi-

rá con Bettina Edelberg una notable apología de Lugones (Jorge Luis Borges y Bettina Edelberg: *Leopoldo Lugones*, Editorial Troquel, 1955). Y no sólo de Lugones sino precisamente, ay, del *Romancero*, libro donde «el lirismo de Lugones llega a su plenitud». Pero estamos en 1955, una fecha crucial. Borges es famoso y han pasado treinta años. Y no en vano. Pero no nos adelantemos a los hechos. Antes de presenciar el cambio de rumbo de Borges en sus admiraciones y desdenes es preciso estudiar la recepción que su medio da a *El tamaño de mi esperanza* –ya que el cambio de rumbo del que hablamos tiene no poco que ver con un clamoroso derrumbe de la precoz trayectoria borgeana, hasta entonces invicta.

El fracaso de una esperanza

En el mismo mes, agosto de 1926 y en la misma editorial, *Proa*, aparecen *Don Segundo Sombra* y *El tamaño de mi esperanza*, dos frutos tempranos y ya maduros del nuevo criollismo. Dos frutos complementarios; en Güiraldes el criollismo se vuelca en narrativa, en Borges se vuelve un programa ensayístico y crítico. Quien se llevará la palma, sin duda alguna, pero también sin que ninguna expectativa lo sugiriera, es *Don Segundo Sombra*. En el *Martín Fierro*, los adelantos y críticas elogiosas al Don *Segundo Sombra* ocuparán páginas y páginas.

En *Martín Fierro*, *El tamaño de mi esperanza* merece en septiembre de 1926, sólo una breve nota de Francisco Luis Bernárdez, desafortunadamente titulada «Un Borges de entrecasa». La intención aparente del crítico es subrayar la importancia del regreso y el afincamiento definitivo de Borges entre la *gens* porteña, pero la relevancia de la nueva dimensión del criollismo avistada desde las páginas de este libro valiente y solitario pasa completamente inadvertida. Bernárdez llega a hablar obtusamente de la tranquilidad de este libro, «donde no hay una palabra más alta que otra». La feroz pero fundamentalmente atinada descarga de artillería contra Lugones no parece haber sido escuchada ni siquiera por los amigos próximos de Borges, que se jactaban de ser la vanguardia antilugoniana más prominente del país.

Desde la trinchera opuesta, los escritores de Boedo no escatiman sus invectivas y para más escarnio, unen la desaparición de *Proa* a la hecatombe de *El tamaño de mi esperanza*. Así se expresan en 1926, en un artículo titulado «Sobre el cierre de *Proa*», *Los pensadores*: «Muy superior a esta revista era la que editaban los cuerdos del Hospital de las Mercedes. Por lo menos no había allí nadie que se vanagloriara de haberle descubier-

to el agujero al mate, como acontece con el payador Jorge Luis Borges, que no otra cosa quiere probarnos este mozo que escribe «espaciosidá» y «falsiada» para hacerse el criollo y a lo mejor, con tanto versito y tantas macanas no sabe ni montar a caballo».

Las reacciones a *Don Segundo Sombra*, en cambio, son inmediatamente positivas –arrasadoramente positivas. En *Martín Fierro*, el periódico literario más importante de la época, en el que también colaboraban, como ya hemos visto, Güiraldes y Borges, se publican como adelanto dos capítulos de *Don Segundo Sombra*, el 8 de julio de 1926. En octubre de 1926, en el mismo periódico, aparece un artículo de Leopoldo Marechal, «El gaucho y la nueva literatura rioplatense», donde leemos: «*Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes me parece la obra más honrada que se ha escrito hasta ahora sobre el asunto. El autor destierra ese tipo de gaucho inepto, sanguinario y vicioso que ha loado una mala literatura popular; y ese otro que es casi un semidiós de bambalinas». El gaucho inepto y sanguinario es aquí, sin duda, Juan Moreira, el protagonista de los conocidos folletines de Eduardo Gutiérrez. Pero Marechal, temeroso, y con razón, de la anexión de este tipo de símbolo que podía producirse por parte del ala conservadora y nacionalista de la literatura oficial, advierte también: «Olvidemos al gaucho. En el umbral de los días nuevos crece otra leyenda más grande y más digna de nuestro verso...»

Al lado de esta crítica, un artículo titulado «Editoriales *Proa* y *Martín Fierro*» nos señala: «*Don Segundo Sombra* marca el punto álgido en la obra de Ricardo Güiraldes, excelente negocio de librería, el más seguro y sólido del momento, como que ya está colocada la segunda edición de cinco mil ejemplares (y se prepara una tercera) antes de ponerse a la venta. Batió en el mes de agosto el último récord de exposición en vitrinas de quince grandes librerías, uno de los factores que hicieron vender la edición en tres semanas». Como puede verse, este estilo anticipa el best-sellerismo de nuestros días con asombrosa exactitud. En una carta de Adelina del Carril a Larbaud de octubre de 1926, la mujer de Güiraldes dice que «el libro ha caído con suerte, ya ha entrado en el corazón del público... en veinte días se ha agotado la primera impresión de 2.000 ejemplares y ya está colocada la segunda de 5.000 que actualmente se está imprimiendo y estará pronta a fin de mes». También se comenta el efecto multiplicativo del artículo de Lugones; ya se habla entonces del Premio Nacional, una suma de 30.000 pesos, que no representaban poco para las averiadas finanzas de la pareja.

Aquí cabe preguntarse si el tiraje extraordinario de la primera edición obedecía ya a una firme expectativa en Evar Méndez y en Güiraldes o a otra circunstancia excepcional. El contraste de las ediciones de *Don Segun-*

do Sombra comparado con los tirajes de Borges es aplastante. Sin duda *Don Segundo Sombra* fue en su aparición –dada la época– el libro más exitoso del siglo. Lo interesante aquí es subrayar que el éxito clamoroso de *Don Segundo Sombra* socava en el fondo el prurito de los martinfierristas quienes, envueltos en la ola de una inesperada popularidad, que superaba aún con creces las mayores victorias editoriales de los populistas de Boedo, se encontraban atrapados en una flagrante contradicción con sus propios principios supuestamente elitistas. La vanguardia había creado y encontrado repentinamente su propio y desbordante público y para colmo, ésta era la hazaña de uno de los vanguardistas más moderados. De este modo paradójico, *Don Segundo Sombra* señala a la vez el cenit y la desaparición de la vanguardia martinfierrista.

La canonización de Güiraldes por Lugones

Cabe preguntarnos ahora qué ocurría por entonces con Lugones dentro de la vanguardia ultraísta. La actitud de *Martín Fierro* con respecto al maestro cordobés es, a largo plazo, perturbadoramente ambivalente. Por una parte, en uno de los artículos sin firma con que se reabre la segunda serie, y a manera de renuncia a la excesiva irreverencia de la etapa anterior, se dice que «Demoler ya no es posible. Donde Lugones "no tiene talento" y Rojas es un "latero" y a Groussac se le perdona la vida cuando estrena una obra dramática, nada queda por hacer». Estamos así, en principio, ante un programa de moderada integración de lo contemporáneo y lo tradicional. En el listado de los responsables del periódico, Güiraldes aparece entre los nombres de los que forman el núcleo central de la revista, Borges en la lista más periférica de los colaboradores más frecuentes, Lugones entre los que publican esporádicamente, y los tres escritores, finalmente, figuran en la lista de los accionistas del periódico.

De hecho, en uno de sus primeros números, Lugones publica un artículo bastante plúmbeo sobre sus ideas en cuanto a una posible reforma educacional del país. Quizá éstas sean las señales que despiertan la animadversión de Roberto Mariani, del grupo de Boedo, cuando fustiga a los martinfierristas, desde las mismas páginas de *Martín Fierro*, como excesivamente adictos a Lugones, a quien nadie se atreve a reprochar su fascismo. Sin embargo, no puede dejarse de reconocer que, en un afán de equilibrio democrático, la revista no escatima sus dardos contra él.

Curiosamente, parecería que en realidad, sólo Evar Méndez, el director, aprobaba a Lugones, a quien llega a llamar «la cabeza más alta y firme de

América intelectual». Los jóvenes redactores no responden a este tratamiento. Por una parte, hay una enconada y prolongada disputa de Marechal contra Lugones con respecto a la legitimidad del verso libre y el abandono de la rima: no cabe duda de que la mayoría de los escritores del periódico se alinean en este debate del lado de Marechal. Por otra parte, entre los cruentos epitafios que suelen publicarse aparecen, con las iniciales de Eduardo González Lanuza, estos irreverentes versos:

En aqueste panteón
Yace Leopoldo Lugones,
Quien, leyendo «La Nación»
Murió entre las convulsiones
De una autointoxicación.

Y más tarde, con la firma de El Vizconde, las siguientes cuartetas.

Fue don Leopoldo Lugones
un escritor de cartel
que transformaba el papel
en enormes papelones.

Murió no se sabe cómo.
Esta hipótesis propuse:
«Fue aplastado bajo el lomo
de un diccionario Larousse».

¿Y Lugones? Naturalmente, Lugones no sólo ha leído *Don Segundo Sombra*; ha leído también, con resquemor e inquietud, *El tamaño de mi esperanza*. El escritor cordobés ve avanzar, insolente, joven, porteño e indetenible, terriblemente certero, el genio crítico de Borges, ese muchacho de veintisiete años que amenaza su dominio y se burla de su poderío. Ve claramente el peligro y se le adelanta. Comprende, como todos los emperadores, que dividir es reinar. Antes de un mes y medio tendrá escrito y publicado el célebre artículo consagratorio de Güiraldes en *La Nación*. Porque la respuesta inesperada de Lugones a la aparición conjunta y simultánea de *El tamaño de mi esperanza* y de *Don Segundo Sombra*, apenas un mes después, el 12 de septiembre de 1926, es pasar por alto a Borges y premiar a Güiraldes con el indudable espaldarazo de un extenso artículo, laudatorio y consagratorio, en *La Nación*.

Si bien el artículo exhibe en parte una retórica machista y altisonante, no hay duda de que el entusiasmo de Lugones es genuino. Por otra parte, Lugones mismo, que sin duda era y es un gran escritor –y seguramente lo

sabía– nunca alcanzó ese semitono de lo «vernacular porteño» que es una de las claves más poderosas de la resonancia del libro, una mezcla de elegancia y naturalidad que desplaza el impacto de los muchos y evidentes altibajos del estilo de *Don Segundo Sombra.*

Notemos el sesgo del elogio de Lugones a *Don Segundo Sombra.* Al encomiar a Güiraldes, Lugones no pierde la oportunidad de hacer la apología del gaucho, pero luego arremete sugestivamente contra los que enarbolan «un gracejo de arrabal», y contra los que quieren instalar en un país canalla «la trastienda clandestina de la mixtura de ultramar, donde el fraude de la poesía sin verso, la estética sin belleza y la vanguardia sin ejército, adereza el contrabando de la esterilidad, la fealdad y la vanagloria».

Que nosotros sepamos, nadie hasta ahora ha leído en estas líneas un implícito rechazo a la estética de Borges –pero la sospecha cabe. Mixtura de ultramar, vanguardia sin ejército y poesía sin verso caracterizan ciertamente a la obra de Borges por esos días, del mismo Borges que, en *Luna de enfrente*, solicita que sus versos «no sean persistencia de hermosura pero sí de certeza espiritual». Y si esterilidad y fealdad no pueden en rigor achacársele sin apasionamiento u ofuscación, no es menos cierto que *El Tamaño de mi esperanza* es también un muestrario de jactancia juvenil y vanagloria insolente. La indignación de Lugones en este párrafo suena a mis oídos aún más intensamente que la alabanza a Güiraldes –y me hace suponer que de algún modo es el despecho del maestro cordobés el que inflama compensatoriamente el saludo triunfal a *Don Segundo Sombra.*

Güiraldes, sorprendido, no puede sustraerse a un reconocimiento alborozado y envía a Lugones un ejemplar –de la tirada de lujo, restringida– con la siguiente dedicatoria: «A Leopoldo Lugones, gaucho, este ejemplar, de chiripá, de mi libro que se honra con haber merecido su elogio. Su amigo, Ricardo Güiraldes». (La dedicatoria parece presuponer que no había habido un previo envío por parte de Güiraldes). Un año después, y muy probablemente como consecuencia de este artículo –a más del éxito arrasador del libro en librerías, que lo precede– Güiraldes recibirá el Premio Nacional de Literatura.

Lugones, el enemigo predilecto de Borges, aquél a quien ha dirigido sus dardos más empozoñados desde las páginas de *Martín Fierro* y en *El tamaño de mi esperanza,* es quien unge definitivamente a Güiraldes. Pero recordemos que el propósito de Borges en *El tamaño de mi esperanza* había sido precisamente ungir a Güiraldes «primer decoro de nuestras letras», en contra de Lugones, «escritor de una especie, no de una estirpe». Lugones desarma la audaz jugada de Borges con un jaque mate real: será él quien salga definitivamente a proclamar la gloria de Güiraldes.

El éxito inesperado de *Don Segundo Sombra* desvía de la atención general la aparición de *El tamaño de mi esperanza*. Lo que dice Güiraldes narrativamente alcanza mayor impacto que lo que con más reflexividad y mayor audacia dice Borges de manera programática. La relación entre ambos libros –que hoy nos parece obvia– queda soterrada por la miopía general. Es el primer fracaso de Borges, cuyos tres libros anteriores, *Fervor de Buenos Aires*, *Inquisiciones* y *Luna de enfrente*, han tenido una profunda resonancia, no sólo en el país sino en Latinoamérica y París –un hecho sin precedentes, dada la juventud de Borges.

En el espaldarazo de Lugones a Güiraldes, que está inspirado sin duda por una auténtica y merecida admiración, entra también el nacionalismo de Lugones, que acepta el libro sin titubeos a pesar de algunos flagrantes galicismos. El apoyo de Lugones desde su artículo consagratorio en *La Nación* y el otorgamiento del Premio Nacional a Güiraldes desalojarán momentáneamente a Borges, el cosmopolitizante por excelencia, de la centralidad que gozaba en los círculos jóvenes de la literatura argentina. Con el tiempo, Borges, y no Güiraldes, sería el heredero de Lugones como máxima autoridad en la literatura argentina –por entonces era, sobre todo, un antagonista, y los dos acontecimientos mencionados, el triunfo de *Don Segundo Sombra* y el fracaso de *El tamaño de mi esperanza*, neutralizan la poderosa e incipiente fama de Borges. Lugones ignora al rebelde y premia al que se había apartado de las oleadas juveniles para escribir solitariamente acerca de una empresa que no incluía su demolición.

Por leer *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires olvida leer *El tamaño de mi esperanza*: por escuchar la voz más autorizada y autoritaria de Lugones se olvida de que Borges se le ha anticipado en señalar la valía de Güiraldes. Borges no sólo no ha derrocado a Lugones sino que no ha podido entronizar a Güiraldes. Su peor enemigo es quien corona a su mejor amigo. Y en el camino de esta comedia trágica, su propio libro, una suerte de manifiesto por un criollismo diferente, se pierde en el tumulto de las contradicciones. He aquí una trama dramática en donde el despecho mezclado al desaliento necesariamente ha debido aflorar en el corazón de Borges, que se sabía prometido, y con razón, a un lugar preminente en nuestras letras.

Martín Fierro, la tribuna joven mejor organizada contra Lugones, desaparece. El motivo alegadamente fundamental fue una disputa con respecto a Yrigoyen en la cual Borges, estuvo –curiosamente, dadas sus preferencias políticas posteriores– del lado Yrigoyenista; llegó a fundar y a ser presidente del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, en el cual participaron, entre otros, Marechal, González Tuñón y Girondo. Recuerdo haberle

preguntado una vez a Borges sobre los motivos del cierre de *Martín Fierro*; característicamente, se encogió de hombros y dijo que no recordaba. Los datos al respecto no abundan. Pero acaso lo que Borges recordara y no quisiera mencionar es que, junto con el episodio yrigoyenista, se había ido a pique la aventura de un parricidio frustrado, el de Lugones, una aventura que él capitaneaba alegremente seguido por sus compañeros de ruta.

Recordemos asimismo que en el último número de *Martín Fierro,* una foto hoy histórica muestra a Güiraldes en un banquete en *La Rural* (difícilmente hubiera podido elegirse un lugar más paradigmático para celebrar al autor de *Don Segundo Sombra*), rodeado de la flor y nata de la literatura joven argentina. Borges sonríe de pie detrás de su amigo. No parece un azar que el último acto público de *Martín Fierro* haya sido precisamente un homenaje a Güiraldes. A este homenaje no asistiría Lugones, desde luego, pero su presencia flotaba sarcásticamente sobre Borges y sus compañeros. Cuando *Martín Fierro* cierra poco después debido a las tensiones políticas y literarias, estaba en prensa un número –nunca publicado– de homenaje a Güiraldes, en el cual también colabora Borges.

En la admiración a Güiraldes coinciden las antípodas: Borges y Lugones. Por una parte, este acuerdo de acérrimos contrarios confirma la gloria de Güiraldes. Por otra, deshace la tensión entre las antípodas. El polo más frágil, Borges, pierde el blanco favorito de sus dardos y su razón de ser como capitán de los parricidas. Lugones ha demostrado su terrible inteligencia, su capacidad proteica de adaptación, su don de adivinación, su maestría en adelantarse a los acontecimientos y retener el cetro del poder literario. *Martín Fierro* ha perdido una de sus más importantes razones de ser y naufraga, no ya víctima de la indiferencia del medio, como *Proa,* sino de las pasiones encontradas de sus integrantes. Un naufragio tanto más doloroso en cuanto no existe el espacio ni el tiempo donde ventilarlo.

Y aún más. Cinco meses después del artículo de Lugones, Güiraldes se embarca para París en un viaje sin regreso. No es Borges quien lo acompaña, sino dos paisanos de la estancia. Y cuando vuelva a los siete meses, muerto y glorioso (Michaux, Supervielle, Auclair, Monnier asisten en París a sus exequias y es el Presidente Marcelo T. De Alvear el que recibe sus restos en Buenos Aires), quien hará descender el ataúd en el cementerio de Areco –oh ironía del destino– no será Borges sino Lugones, acompañado por Don Segundo Ramírez Sombra y por Ricardo Rojas. Nada más y nada menos que Rojas, a quien Borges había retratado en *Inquisiciones* como uno más entre los gritones «hechos de espuma y espíritu de escarapela, que son una caricatura paradojal de nuestra verdadera manera de ser». (Queja de todo criollo.) La oración fúnebre, inflamada de retórica, no será dicha por el amigo íntimo, Jorge Luis Borges, sino por el patriotero célebre, Leo-

poldo Lugones. Después de la gloria, es la muerte, seguida de una equívoca aclamación del nacionalismo indigenista, la que arrebata a Güiraldes del lado de Borges.

Creo que en pocos casos la literatura argentina ha ofrecido una historia de amistad tan breve, intensa y dramática como la de Borges y Güiraldes, una amistad trenzada y transida de tanta admiración y cariño como de frustraciones y malentendidos subjetivos y objetivos, todos ellos involuntarios. Cuando Güiraldes dice que en *Luna de enfrente* ve un libro escrito con lágrimas, está hablando, sin saberlo, de las futuras lágrimas, probablemente nunca proferidas, de Borges; profetiza que este hermoso libro marcado por su influencia, crecido a la sombra de su guitarra y de su voz, será el testimonio más alto y más cierto de una amistad prematuramente interrumpida por acontecimientos imprevisibles del reino de la literatura y del reino de la muerte.

Entre Güiraldes y Borges, la sombra monumental de Lugones se interpone inexorablemente e interrumpe para siempre una conversación confiada donde los zaguanes llevaban a la pampa, las tardes desembocaban en guitarras, y el futuro literario del país era sólo una patriada entre amigos prolongándose hasta la madrugada en alguna calle del Sur. Primero Lugones, el discutido, el discutible –pero después la muerte, la irrefutable. Y Borges habrá aprendido para siempre. Se alejará de su adhesión entusiasta al criollismo del mismo modo que Güiraldes se ha alejado irrevocablemente de él. Pero Güiraldes será el único escritor argentino a quien en vida Borges haya rendido un homenaje total e incondicional.

Sinteticemos ahora. Con *El tamaño de mi esperanza*, de una sola jugada, Borges ha perdido dos veces. Ha perdido a Lugones como blanco de sus agudos dardos y ha perdido a Güiraldes como símbolo y trofeo de su lealtad y su admiración. Años más tarde, por otra vuelta de un destino aún más irónico que su pluma, Borges se adelantará para ungir a Lugones, desacreditado por sus simpatías políticas de derecha y oscurecido por su trágico suicidio. El tamaño de una esperanza se ha vuelto, con el paso de los años y retrospectivamente, algo así como el tamaño de una traición.

Porque luego de la muerte de Güiraldes, Borges comprenderá que su destino es otro, que le han sido asignadas otras imágenes, que nunca será sino el que nunca salió de la biblioteca de su padre, colmada de libros ingleses, aquellos precisamente cuya lectura le envidiaba Güiraldes. Se encaminará a las sagas nórdicas, a los relatos policiales, a la literatura fantástica, a la naturaleza elusiva del tiempo y del yo. Llegará a decir que la pampa es sólo un vocablo literario, que los paisanos no usan. Se arrepentirá ruborosamente, como de un pecado juvenil, de *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, dos obras en consonancia con el programa de Larbaud encarnado por Güiraldes.

Ahora, inevitablemente, resulta claro el acontecer que produjo el súbito desgaje de Borges de su breve pasaje por el criollismo, y parecen obvias las causales para el retiro posterior de *El tamaño de mi esperanza* de toda circulación. (Notemos de paso que de este libro se imprimieron sólo 500 ejemplares, de modo que su posesión se volvió una suerte de cacería legendaria para bibliófilos y expertos.)

La importancia de la autocensura de Borges con respecto a *El tamaño de mi esperanza* no puede ser minimizada. Ante todo, es indiscutible que la borradura no se debe a motivos puramente formales. Lo que presenciamos aquí es nada menos que un viraje de 180 grados en la actitud de Borges con respecto a las letras de su país y al rol que se asignaba a sí mismo en ellas –en particular, con respecto a su fugaz inserción en el criollismo.

Borges se sintió sin duda abrumado por un motivado y triple despecho. Despecho en primer lugar por la apropiación de Güiraldes por el ala dura del criollismo nacionalista representado por Lugones; despecho por la falta de acogida de *El tamaño de mi esperanza* entre sus propios colegas de *Martín Fierro* y la incomprensión acerca de la plataforma criollista que este libro representa con novedad y atrevimiento indudable; despecho, en fin, por el inusitado éxito de *Don Segundo Sombra,* que él pudo haber admirado pero con entusiasmo menos arrasador y macizo que el que manifiesta el público porteño o el mismo Lugones.

Acaso Buenos Aires haya temblado ante el juicio de Lugones ejecutado por Borges, y la mejor manera de olvidar este juicio y cancelar ese temblor fue lanzarse a la euforia –legítima en su raíz, pero inflada y retórica en su expresión, como lo es el artículo de Lugones– de la celebración del mundo nómade de los reseros de Güiraldes. Ellos ejercen una indudable fascinación, como contrafigura, para una burguesía súbitamente invadida por la inmigración y el mercantilismo, removida en su aristocracia por el fragor de tiempos y cambios duros de enfrentar, ante los cuales ninguna fórmula cultural se encontraba disponible. Política y socialmente, en términos de la clase dirigente, Buenos Aires estaba más abierta a la consolidación literaria de un arquetipo nacional reconocible que a las fintas y destrezas de un escritor veinteañero cuyo ingenio era sólo comparable a su insolencia.

Borges, recordémoslo, había regresado de Europa con un alto y ambicioso empeño: el de acabar de una vez por todas con el proyecto modernista y suplantarlo por el programa ultraísta, más contemporáneo y afín a su capacidad expresiva. No sólo publica *Fervor de Buenos Aires* a los veintitrés años sino que despliega una gran actividad periodística en este sentido: así

colabora en *Inicial*, *Prisma*, *Valoraciones*, la primera *Proa*, *Nosotros* –donde publica el «Manifiesto del Ultraísmo»– y *Martín Fierro*. Esta actividad febril señala no sólo una vocación muy firme de escritor, sino la voluntad de estar presente en su generación y de volverse un guía desconocido por sus pares y para ellos –un propósito por cierto no descabellado, dado su innegable talento.

Entonces ocurre lo inesperado: el encuentro con Güiraldes. Güiraldes se aproxima a la cuarentena y es un escritor semifracasado. Con *El cencerro de cristal* se ha vuelto el hazmerreír de la ciudad y sus novelas posteriores han pasado sin pena ni gloria. Pero estos marcados contratiempos no han alterado alrededor de Güiraldes la presencia de un aura indiscutible. Hay un estoicismo en él, una cortesía tan innata, una elegancia tan central en abarajar los golpes del destino sin perder la serenidad y continuar el rumbo con una sonrisa que Borges, que siempre ha admirado la valentía y el temple, no puede menos que quedar subyugado por Güiraldes –más allá de sus preferencias literarias del momento.

Hay también la paradoja innegable: este escritor que todavía, a los cuarenta años, no ha conseguido revelar su estatura, ha logrado en cambio lo que muchos ambicionan y no pueden lograr: el respaldo de París, la apuesta explícita, en letras de molde, de Valéry Larbaud en su favor. Borges, que prefería con mucho la literatura inglesa, no podía con todo dejar de apreciar ni percibir la importancia de los elogios a *Proa*, a Güiraldes y a él mismo –elogios que circulaban en París y no en el Londres ni en el Madrid de aquel tiempo– y mucho menos, en cierto sentido, en Buenos Aires.

Es por lo tanto natural que Borges se disponga a escuchar a Güiraldes: Ricardo es para él un modelo humano prácticamente irresistible por su radiante presencia física, su elegancia innata, su integridad ética y su simpatía y generosidad primordial –pero también es una promesa literaria abierta hacia un porvenir donde tanto Güiraldes como Borges pueden ser protagonistas. Güiraldes no se multiplica en publicaciones como Borges: simplemente, quietamente, está madurando *Don Segundo Sombra*. Su criollismo no es un criollismo de candilejas ni una moda literaria –es una vocación instintiva y auténtica, una costumbre biográfica, una decisión vital. Ambos se han propuesto renovar las letras de Buenos Aires y del país. Pero quien tiene el verdadero carisma, socialmente, es Güiraldes y Borges no puede menos que reconocerlo.

La jugada maestra de Lugones tiende un puente transgeneracional que es reconciliación y nuevo punto de partida a la vez. De la nueva generación de *Martín Fierro* nacida de una vehemente oposición a Lugones –no sólo

Borges escribía contra él, sino también Marechal, González Lanuza y muchos otros– uno ha sido el escogido por el temido maestro: Güiraldes. Y el grupo joven no tiene más remedio que aplaudir la opción del maestro ferozmente satirizado: la elección ha recaído en uno de ellos, el mayor, el más generoso, quizá no el más admirado literariamente hasta entonces pero sí, ciertamente, el más querido. Aquél a quien llamaría Roberto Arlt «nuestro hermano mayor, al que era alegre querer»

Del despecho de Borges habla acaso uno de los primeros párrafos de la reseña al libro de Marechal, *Días como flechas*, que Borges escribe en *Martín Fierro* a fines del 26. De paso, conviene señalar que según la programación anunciada, esta reseña hubiera correspondido a Güiraldes. Pero Güiraldes, demasiado envuelto acaso por el torbellino de la gloria y en pleno viaje a París, habría dejado este cometido a Borges –cuya *Luna de enfrente* había sido motivo de celebración jubilosa por parte de Marechal. Borges, a su vez, celebra, pero a contrapelo y desganadamente: «Indudablemente, mi prosa de conversador taciturno, mi prosa desganada de enviones cortos, no es apta para festejar este libro y me hará cumplir zurdamente con Marechal, con mi entusiasmo y con la gratitud que debemos a esa mucha belleza escrita y comunicada. Alguna vez poseí una prosa más conmemorativa, más de aniversario y de júbilo; pero una noche fui en peregrinación a mi patria chica, y (solemne sobre los campitos de la calle Darwin) invoqué los manes de Carrieguito y de don Juan Manuel y arrojé a los harapos de agua criolla del Maldonado mi latinidad. Sentí ruido de fierros viejos. Morí por la patria. Ignoro si he pasado a vida mejor».

Pienso que a la manera socarrona de Jorge Luis, latinidad significa aquí criolledad –el todo por la patria. En efecto: con *El tamaño de mi esperanza*, Borges hubo de morir literariamente por la patria y por su idea apasionada de un criollismo nuevo e ilustrado, al mismo tiempo que Ricardo Güiraldes, su amigo preferido, nacía a la patria y a la literatura con *Don Segundo Sombra*. Precedido por el éxito indudable y precoz de *Fervor de Buenos Aires*, *Inquisiciones* y *Luna de enfrente*, el silencioso fracaso de *El tamaño de mi esperanza* equivale a una cierta muerte, tanto más dolorosa cuanto más inadvertida. Borges, sin duda, pasará más tarde a una vida mejor –pero no sin la mediación de esa nocturna desventura acaecida en la calle Darwin, donde las aguas del Maldonado acaso recibieron, aparte de las confidencias de un Borges desencantado, algún manuscrito vehemente y criollista, hoy irrecuperable.

Para Borges, esta desgarrada y desgarrante vuelta del destino fue, con todo, necesaria para asumir su propio y específico talento. Imaginemos lo

que hubiera sido un Borges perpetuamente criollista entre nosotros –Borges, que fue siempre, eminentemente, un intelectual porteño y que probablemente nunca se haya subido a un caballo. El fugaz criollismo de Borges, concedámoslo, es tanto más un conmovedor homenaje a Güiraldes cuanto más a contrapelo iba del Borges real y existencial, con todas sus limitaciones físicas y sus excelencias y preferencias intelectuales. En esa promoción continental extraordinaria que reúne a Neruda, Vallejo, Rulfo, Carpentier, Asturias, Arguedas y luego Vargas Llosa y García Márquez –entre tantos otros– Borges es el solitario y soberbio satélite de un mundo en el que ni la pampa ni Latinoamérica ocupan, ciertamente, un lugar central. Con la derrota de *El tamaño de mi esperanza*, Borges se encuentra en verdad con su destino sudamericano –un destino que desde entonces en adelante consistirá en dar la espalda sistemáticamente a Sudamérica.

Pero convengamos en que la distancia formal que Borges asumirá como el rasgo fundamental de su literatura no es innata. La distancia no ha sido necesariamente una elección en Borges, sino una dura lección aprendida en el camino de los años veinte. Después de su entusiasmo ultraísta y su apasionamiento criollista, ambos genuinos e innegables, la distancia de Borges sobreviene sólo luego de la incomprensión de sus compañeros de *Martín Fierro*, el calculado silencio de Lugones, el fracaso de *El tamaño de mi esperanza* y ese terrible abandono que Güiraldes, su predilecto, le inflige involuntariamente al morirse.

La mejor defensa de Borges, desde entonces, será refugiarse permanentemente en la mirada oblicua, la ironía sagaz, la denuncia al romanticismo o al realismo ingenuo como supercherías que ocultan la verdadera misión de la literatura, que es construir una realidad sólo simétrica a los sueños y revelar a la vez la maravilla y la permanente insuficiencia del mundo. Pero el distanciamiento que Borges adopta como táctica central de su discurso puede haber sido también la consecuencia y la respuesta a distanciamientos existenciales, acaso tanto más dolorosos cuanto menos explayados. Así, de una herida real e insoslayable, Borges aprende a extraer genialmente su mejor arma, la que confirmaría a la vez su soledad y su prestigio.

En la mirada de Güiraldes hacia Borges nace algo de lo mejor de Borges –algo que Borges no pudo nunca olvidar ni traicionar del todo. «La mejor parte de nosotros ha fallecido en él; la secreta virtud que él en cada uno atisbaba», dice Borges en su oración fúnebre por el amigo predilecto (*Síntesis*, año II, nº 13, 1928). El famoso soneto que dedicará Borges a Güiraldes no tiene parangón con ningún otro escrito a ningún otro poeta en la obra de Borges.

Ricardo Güiraldes

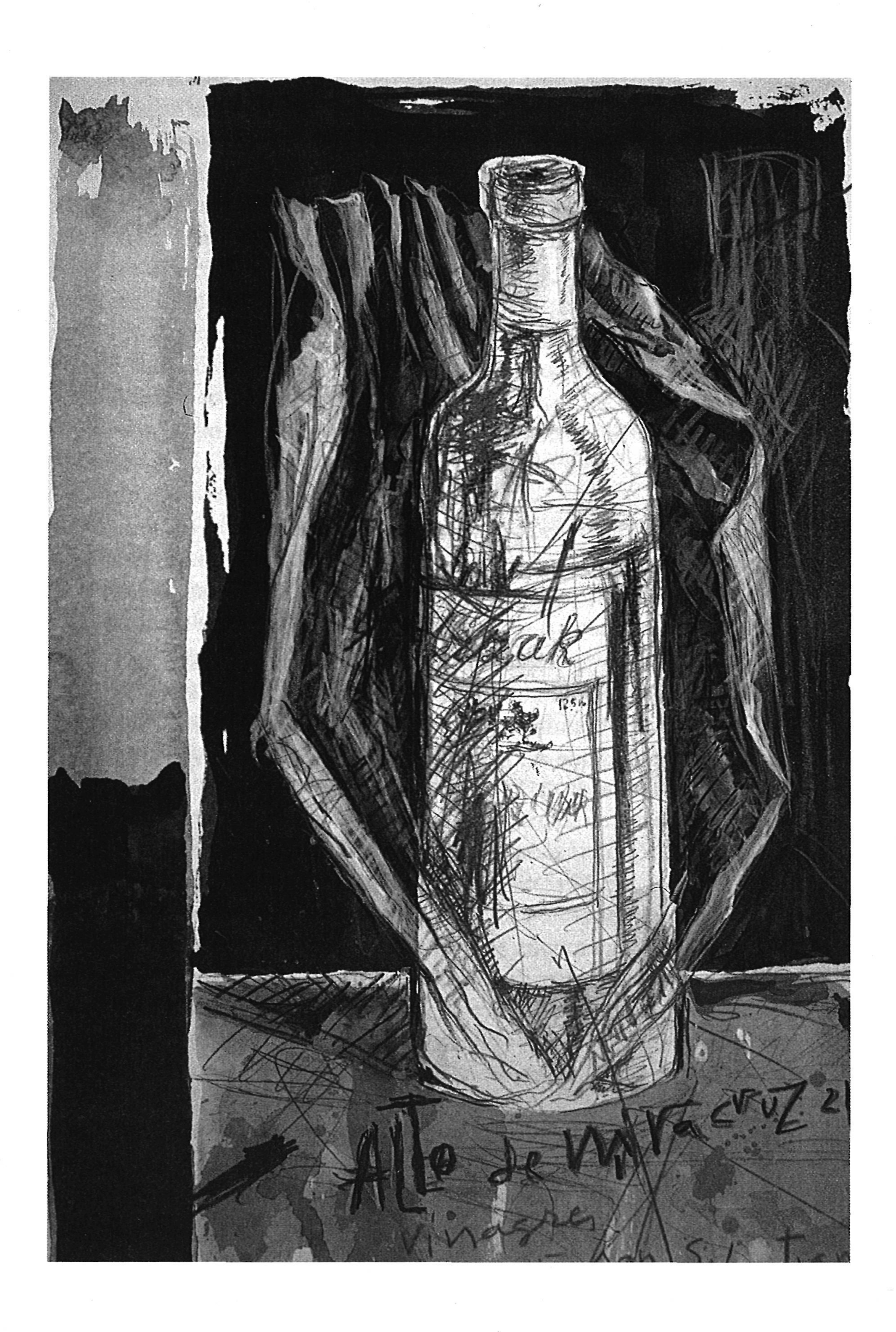
Nadie podrá olvidar su cortesía:
era la no buscada, la primera
forma de su bondad, la verdadera
cifra de un alma clara como un día.

No he de olvidar tampoco la bizarra
serenidad, el fino rostro fuerte,
las luces de la gloria y de la muerte,
la mano interrogando la guitarra.

Como en el puro sueño de un espejo
(Tú eres la realidad, yo su reflejo)
lo veo conversando con nosotros

en Quintana, ahí está, mágico y muerto.
Tuyo, Ricardo, ahora es el abierto
campo de ayer, el alba de los potros.

La cortesía y la bondad de Güiraldes brillan aquí, contrapuestas acaso involuntariamente, a la deslumbrante ironía que caracteriza a la obra de Borges. Homenaje del escritor al músico, del intelectual al hombre hermoso. De la literatura, en fin, a algo que es, inexplicablemente, algo más que literatura.


Alto de Miracruz

Borges oral

Marietta Gargatagli

I

Un hombre anciano expone recuerdos ante un interlocutor. El anciano es Borges; el interlocutor puede ser un amigo, un periodista, un profesor universitario. Detrás de la mirada ciega, los tartamudeos o las vacilaciones, el que oye va percibiendo las ondulaciones efímeras un relato oral. Se convence -porque en esa conversación están todos los signos exteriores de la intimidad- que el escritor improvisa, reflexiona o confiesa. Sin embargo, los circunloquios: «ahora que estamos solos», «esto nunca lo dije a nadie», «a usted puedo contárselo», envuelven explicaciones o trozos autobiográficos repetidos muchas veces y casi con las mismas palabras. Esas formas de «autoplagio» (que en su obra escrita son múltiples: allí repitió frases, fragmentos enteros y hasta libros a los que sólo le cambió el título) se sitúan en los márgenes de la tradición de la literatura escrita. Son astucias que vienen de siglos – encapsuladas en las etimologías de *rhapsoidein*: «coser» textos, y *textum*: «tejer» palabras– y que recuerdan la habilidad atribuida a Homero, las proezas de los bardos orales, las formas más antiguas de la épica. Los epítetos homéricos, las *kenningar*, las metáforas, los *Gradus ad Parnassum* medievales eran «fórmulas» que servían para construir un discurso basado en la repetición. Mnemotecnias necesarias cuando las creaciones verbales desconocían la escritura o cuando la literatura ignoraba el concepto de *originalidad*. Si Borges dedicó explícitas reflexiones a estos problemas, no es menos cierto que muchas de las habilidades que desplegó para escribir cuando se quedó ciego tienen que ver con los procedimientos petrificados en aquellos lentos siglos de producciones orales. La *comunicación* que la memoria necesita para ejercitar los recuerdos (para recordar en sentido extenso se necesita a otro), las formas métricas de la poesía, los apoyos rítmicos de la prosa, las repeticiones, la autocita de frases felices son los signos exteriores de un método, no necesariamente consciente, para poder seguir escribiendo. La modestia con que ejecutó esta proeza (en ese lento o definitivo «atardecer» corrigió casi toda su obra y redactó unos cuarenta volúmenes de poesía, prosa y traducciones) hicieron

olvidar a los lectores que desde 1955 ya no podía leer ni borronear una sola línea. Pero si estas habilidades fueran el último recurso de un hombre ciego, la reflexión se agotaría, con mayor o menor emoción, en lo puramente biográfico. Lo que inquieta y fascina cuando se observa la oralidad de Borges es que estas formas arcaicas recorren todo su sistema literario. Y esto nos legitima para preguntarnos qué significó realmente aquel «generoso estilo de vida oral», con el que resumió su paso por España o la «conversada amistad» que sintetizó su vida porteña.

II

En la biografía de Borges hay una serie de «cuadros» que describen el aprendizaje literario: los ilimitados libros ingleses de su padre, las bibliotecas, las consultas de las enciclopedias. No menos importantes –y ciertamente más curiosas– son las escenas que aluden a transmisiones orales. La abuela inglesa leyendo cuentos, el padre explicando las aporías de Zenón, la madre leyendo al padre ciego, la madre leyendo a Borges ciego, Evaristo Carriego recitando poemas en el salón de su casa, Macedonio Fernández y Rafael Cansinos Assens, definitivos «maestros orales», las tertulias de los sábados en Madrid y Buenos Aires, las charlas con Bioy y Silvina Ocampo, las conferencias como medio de subsistencia, las entrevistas y los reportajes, la escritura *dictada* de los últimos treinta años. Resulta difícil conciliar la pertenencia de Borges a la literatura alta – porque es uno de los más genuinos representantes en este siglo– con formas de reproducción del saber antiguas y, para las culturas urbanas, casi sospechosas. La incredulidad procede sin duda del modo de definir o de entender la oralidad. El término parece aludir a sociedades primitivas, que desconocen la escritura o cuyo miembros son analfabetos. Estas culturas de «oralidad primaria», para utilizar la denominación de Walter Ong[1] , son un modelo histórico –así fueron originariamente todas las culturas– o geográficamente bien delimitado. Pero es posible imaginar que en naciones alfabetizadas, regidas por la cultura del libro impreso y los medios de comunicación, puedan persistir formas pretéritas de oralidad y coexistir con las modernas tecnologías de la palabra. La Argentina de Borges, sobre todo la de su infancia, conservaba

[1] *Ong llama «oralidad primaria» a la de una «cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es «primaria» en contraste con la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y de la impresión».* Oralidad y escritura, *1997, México, FCE, pág 20.*

numerosos vestigios de vida oral: los charlatanes que vendían cualquier cosa vendible, los que recogían hierros o vidrios, los afiladores de cuchillos, los organitos, los *canillitas* que gritaban las noticias de los diarios. Y también los «carritos repartidores» y «las sillas y personas que las noches impacientes de octubre» sacaban a la calle (que se citan en *Evaristo Carriego*) o la ruidosa multitud de los *almacenes* donde Borges *oyó* las entonaciones, las historias, los desafíos que su escritura intentó reproducir. Esta vocinglería de la vida pública se multiplicaba en otros escenarios: el «arte de hablar» de los políticos, la baja oratoria de la enseñanza y los exámenes, todavía presente en las expresiones *dictar* clase, *decir* la lección o en los legendarios discursos escolares de las fechas patrias.

Oralidad protocolaria o sensual que tenía su lado íntimo. En aquella vida criolla, la lectura o la recitación en voz alta, las fábulas orales, las *veillées*[2] a la manera antigua no eran prácticas periféricas o rurales, eran procedimientos incrustados en la alta cultura. La memoria de Borges, que todos consideraron siempre extraordinaria –y a la que Néstor Ibarra describió como «simultánea»–, albergaba poemas favoritos, coplas populares, letras de tango y fragmentos en prosa: textos orales que podía decir con voz de orillero, con tono neutro o en francés, inglés o alemán. No en vano una de sus astucias consistía en hablar mal de un poema y después recitarlo completo para asombro del interlocutor.

Estos desafíos verbales fueron una parte esencial de la vida literaria porteña, sobre todo en los años veinte y treinta, cuando casi no hubo cenáculos, homenajes, almuerzos y saraos donde Borges no participara. La «conversada amistad» tuvo como escenarios el mítico *Royal Keller,* «un restaurante bastante concurrido por literatos, cocainómanos, mujeres de aventuras» según Ulises Petit de Murat, donde se «hacía» la Revista Oral[3]

[2] *Du Fail hizo la primera descripción de esta «institución» francesa,* la veillée*: «reunión nocturna junto a la chimenea, donde los hombres reparaban sus herramientas y las mujeres hilaban mientras escuchaban los cuentos que registrarían los folkloristas 300 años después, y que ya tenían siglos de antigüedad». En Robert Darnton: «Los campesinos cuentan cuentos. El significado de Mamá Oca»,* La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa, *México, FCE, 1987, pág 24.*

[3] *«El auditorio se congregaba frente a una hilera de mesas ocupadas por los redactores. El director leía las páginas editoriales, que eran aceptadas o rechazadas por los contertulios. Hubo noches memorables, verdaderos números extraordinarios, como aquellas en las que se enjuició a Lugones y a Gerchunoff. La «acusación» corría siempre por cuenta de Hidalgo y, para la defensa, se elegía a alguien no muy convencido de la inocencia de su apadrinado: por ejemplo, el «caso» Gerchunoff, defendido por Borges. Pero la «gran noche» de la revista oral fue la que se dedicó a Marinetti. Según la tradición, el público cubrió la entonces angosta calle Corrientes. La revista «publicó» diez números». En Héctor René Lafleur, Sergio Provenzano, Fernando Alonso:* Las revistas literarias argentinas , *Buenos Aires, CEDAL, 1968, pág 105.*

de Alberto Hidalgo, o las tertulias literarias del *Castelar*, del Café *La Cosechera*[4] o de *La Perla* donde se reunía con Macedonio Fernández.[5]

Esa intensa vida oral incluía el debate de ideas, chismes, propuestas, informaciones y argumentos de futuros, imposibles e inexistentes libros. Pero también se contaban historias que podían tener los límites de la «anécdota» o la extensión de una fábula moderna a medio camino entre la historia y el costumbrismo.

> A Dabove le interesaba (dice Borges) «la crónica épica de las orillas, las historias de los guapos. Las refería sin el menor acento admirativo o sentimental. No olvidaré una anécdota suya: la inauguración de una casa mala en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Los «niños bien», que conocían la capital, tuvieron que explicar el insólito establecimiento a los grandes malevos, que sólo habían gustado hasta entonces de los amores del zaguán o de la intemperie.[6]

Estos hombres cultos seguían el mismo ritual de aquellas viejas escenas populares donde alguien leía o hablaba y los demás escuchaban; y lo hacían para *aprender*, aunque lo aprendido fuera curiosamente de signo inverso. El analfabeto conocía del narrador o lector las magias de la literatura impresa, el oyente culto aprendía en esas tertulias los argumentos de la imaginación popular. También las modulaciones de la voz, las astucias de los narradores, la finalidad puramente lúdica de esas fábulas orales. Si «los relatos que se contaban en un bar donde se reunían choferes de taxi», fueron – según confesó Adolfo Bioy Casares[7] – la fuente de *El sueño de los héroes*, ¿qué encontró Borges en aquellos comercios orales?

La pregunta, escasamente retórica, tiene una primera respuesta en esos textos «criollistas» que no pasaron a formar parte de ningún libro[8] o que figuraban en obras que fueron reescritas o desestimadas: *Fervor de Buenos*

[4] *La presencia de Borges en estas tertulias y la lista de sus participantes se refieren en: Ricardo Llanes:* La Avenida de Mayo, *Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1955, pág 299-300.*

[5] *«Todos los sábados, durante un tiempo que acabó midiéndose por años, nos congregaba la tertulia de Macedonio, hoy casi legendaria, en una desmantelada confitería de la calle Jujuy. A veces conversábamos hasta el alba.» En el prólogo a* La muerte y su traje *de Santiago Dabove, Buenos Aires, Alcándara, 1961, pág 7, Borges refiere con palabras muy parecidas las reuniones en Madrid presididas por Rafael Cansinos Assens: «Todos los sábados iba al café Colonial donde nos encontrábamos a medianoche y la conversación duraba hasta el alba.»* Essai d' autobiographie, *Livre de préfaces, Paris, Gallimard, 1980, pág 251.*

[6] *En* Santiago Dabove, op. cit.

[7] La invención y la trama, *Barcelona, Tusquets, 1991, pág 258.*

[8] *Tommaso Scarano,* Varianti a stampa nella poesia del primo Borges, *Pisa, Giardini, 1987; Jorge Luis Borges,* Textos recobrados, *Barcelona, Emecé, 1997.*

Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, Inquisiciones, El tamaño de mi esperanza, El idioma de los argentinos. Esos materiales desaparecidos reflejan la minuciosa construcción de una «dicción argentina», cuyo único rasgo real quizás fuera la pronunciación oscilante del castellano rioplatense (dualidá-verdad, estendido-examen, rosao-apagado). Lo demás parece pura arqueología verbal; giros o palabras desaparecidas o a punto de desaparecer que había «oído» en los paseos por las noches de Buenos Aires, buscado en el *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos* de Lisandro Segovia[9] o imitado de Nicolás Paredes[10]: «Me convertí en esclavo de cada página, leyendo en voz alta cada frase y tratando de encontrar su tono exacto (el de Nicolás Paredes)».

¿A qué estaba destinado este hablar criollo? Si recorremos ese prolongado relato «Hombres pelearon» que empezó a escribir en 1927, que en 1935 se llamó «Hombre de la esquina rosada» y que en 1955 se convirtió en «El desafío» o «Dos cartas»: una miscelánea añadida a *Evaristo Carriego*, la respuesta parece fácil. Borges quiso reproducir los hallazgos orales que, según él, habían sido la genialidad de la poesía gauchesca: «Saber cómo habla un personaje es saber quién es; descubrir una entonación, una voz, una sintaxis particular, es haber descubierto un destino» («La poesía gauchesca», *Discusión*). Pero un cuento –aunque haya sido reescrito muchas veces– no deja de ser un solo cuento y los afanes de Borges tuvieron éxito en otra parte: no logró dar voz a personajes de ficción, pero sí «encontrar su propia voz». Si alguien descubrió su *entonación* y su *destino* fue el joven Borges que habla en los primeros ensayos y confesiones. Pero esa dicción anacrónica y exagerada, casi un límite al normal discurrir de las ideas, desapareció de la obra visible. Como antes había desaparecido la escritura del español latinizante del siglo XVII, que sólo dejó su huella en el prólogo de *Fervor de Buenos Aires* y en una parte de *Inquisiciones*. Las imitaciones de Gracián o de Nicolás Paredes, hechas de remiendos a lo Frankenstein, no fueron un experimento feliz; sus contemporáneos (y él mismo) las consideraron una impostura. Pero Borges no las olvidó, la reutilizó y, en las extensas parodias de sí mismo que escribió con Bioy, las convirtió en pastiche. Una prueba: este texto de 1928 hubiera podido firmarlo Bustos Domecq en los años sesenta: «Me falta la vocación de Juicio Final. Su

[9] *Esta obra (Buenos Aires, Coni, 1911) fue anotada minuciosamente por Borges. Se reproducen algunas páginas en el libro de Miguel de Torre Borges:* Borges, fotografías y manuscritos, *Buenos Aires, Renglón, 1987, págs 62-63.*

[10] *A Borges le gustaba contar que había conocido personalmente a Nicolás Paredes al que le dedicó una milonga, aunque cambió su nombre por Nicanor «para defenderse de los parientes» y porque le iba mejor para el verso. En Antonio Carrizo:* Borges el memorioso, *México, FCE, pág 186.*

encuesta, amigos míos, es una no disimulada incitación a los epigramas, quiero decir a los denuestos de carácter atolondrado, aunque de memorable dicción; quiero decir a una coalición de silbidos. Así no juego. Responderé con impertinente gravedad. De fenómeno no tiene nada don Francisco: es de lo más normal y hacendoso que se puede dar».[11]

III

La reutilización de algo desestimado es equivalente a la reutilización de frases felices. Se trata siempre de la repetición de una forma que cambia de función y produce nuevos sentidos. En «Casa Elena. Hacia una estética del lupanar en España» (1921)[12], Borges escribió: «una puerta que cede con esa sumisión de los libros que se abren en la página manoseada». Y en el poema «Llaneza»(1923): «Se abre la verja del jardín/ con esa presteza incondicional de las páginas/ que una frecuente devoción manosea»[13]. La imagen es la misma: en el primer caso sirve para describir la puerta de un burdel; en el segundo, la casa de una mujer amada. Veamos otro ejemplo. En «Guayaquil», Zimmerman (el personaje) exclama: «¡Qué erudición, qué poder de síntesis!». En otro lugar estas palabras formaban parte de una anécdota real que contó Manuel Peyrou[14] .

En la antigüedad, la economía de los métodos orales de composición imponía utilizar materiales «prefabricados», fórmulas dúctiles, fácilmente memorizables, que permitían hilar un extenso relato que no había que recordar como un todo. Para nombrar el cielo, los repetidores anónimos de la poesía de Islandia decían: «camino de la luna», «tierra de las estrellas». Estas metáforas –muy sabidas por los oyentes– «no invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son *términos* (dice Borges)». Y en su escritura esos términos o fórmulas funcionan como un mecanismo de repetición, pero a veces también son (como una suerte de *mise en abîme*) lo que se está contando: que lo conocido no es un límite para el goce del texto sino una de las formas del placer estético.

1. «Habló de Illescas, de Tacuarembó, de Masoller. Lo hizo con períodos tan cabales y de un modo tan vívido que comprendí que muchas veces

[11] *Encuesta sobre Francisco Soto y Calvo,* La Gaceta del Sur, *Rosario, 1928, en Jorge Luis Borges,* Textos recobrados, op. cit. *pág 394.*

[12] *En* Textos recobrados, op. cit. *pág 112-113.*

[13] *En* Fervor de Buenos Aires, *versión de 1923.*

[14] *En María Esther Vásquez,* Borges, memorias, diálogos, *Caracas, Monte Avila, 1977, págs 108-110.*

había referido esas mismas cosas y temí que detrás de sus palabras casi no quedaran recuerdos» («La otra muerte», *El Aleph).*

2. «Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes; Unwin adivinó que Dunraven los había emitido muchas veces, con idéntico aplomo y con idéntica ineficacia» («Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto», *El Aleph*).

3. «En Pringles, el doctor Isidro Lozano, me refirió la historia. Lo hizo con tal economía que comprendí que ya lo había hecho, como era de prever, muchas veces; agregar o variar un pormenor sería un pecado literario» («La promesa», *El oro de los tigres*).

4. «La historia puede interesarte. Algunos énfasis de tipo retórico y algunas frases largas me hicieron sospechar que no era la primera vez que la refería» («Juan Muraña» *El informe de Brodie*).

Estos ejemplos que se repiten narran *repeticiones que pueden volver a repetirse*, y revelan –porque se trata de uno de los procedimientos básicos de las transmisiones orales –que aquella «conversada amistad» dejó otras huellas en la escritura de Borges: un modelo narrativo «oído» cuya eficacia trasladó a las ficciones. Los relatos de la «cocina de los peones», de las sobremesas urbanas, de las charlas de café, formaban parte de los ocios masculinos (las mujeres no contaban *estas* historias) y reproducían la intensa vida oral americana que fue, durante muchos siglos, un mecanismo sustitutorio de la escritura. La inconsistencia de los argumentos –un vasto anecdotario de hombres del campo y la ciudad– puede opacar su significado literario. El interés que despiertan no reside en el contenido sino en la forma: las astucias de los narradores orales podían entretener durante horas a un auditorio que muchas veces ya había oído contar los mismos cuentos y, a veces, a las mismas personas. De la forma de ese placer repetido proceden los exordios como «En Junín o en Tapalqué refieren la historia», «El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado», «Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por...», «Hace ya tantos años que Carlos Reyles, hijo del novelista, me refirió la historia en Adrogué...». También las preguntas retóricas: «¿Ustedes nunca estuvieron en Lobos?» o los pormenores circunstanciales («hijo del novelista», «con bigote de tigre», «la casa era propiedad de un tal señor Luchessi») que sirven para dar consistencia a una narración destinada (en el modelo) a ser efímera.

Estas historias cuya finalidad es el deleite pueden no contar nada (de hecho Borges repite muchas veces los mismos argumentos), pero cuentan cómo se cuenta una historia. Ejemplo paradigmático es «La noche de los dones». Lo que allí se relata surge por casualidad, como parte de un diálo-

go remoto entre amigos que –como intuye rápidamente el lector– están muertos. Los rodea una ciudad que también ha desaparecido, porque la calle Piedad (donde vivía Macedonio Fernández) hace años que se llama Bartolomé Mitre. En medio del silencio (que se adivina) hablan de que conocer es reconocer y de que recordar es haber olvidado. Alguien dice no entender esto y recuerda una de esas cosas que nunca se olvidan. Viene una historia y después otra. Y al final se dice: «ahora da lo mismo que fuera yo o que fueran otros a los que sucedió todo esto».

Los eximios narradores orales, como Macedonio Fernández, como Jorge Guillermo Borges (los personajes de ese relato) no necesitaban de la escritura. No pudo evitarla el narrador de ese relato: un niño, alguien muy joven, el joven Borges. En el extenso territorio de la memoria del hombre anciano y ciego que escribió estos últimos relatos pudieron convivir la tradición de la alta literatura– a la que naturalmente pertenecía– con los ecos de ese arte antiguo «heredado de sus mayores». Esa herencia contenía tonos, palabras, énfasis de otros tiempos. No figuraban allí el voseo, las entonaciones o los giros de los inmigrantes: la lengua moderna; ese «presente» contradecía las arqueologías verbales que la escritura de Borges quería retener. Su oralidad era puro pasado, era un espacio estético, era un fragmento de los recuerdos literarios de un hombre ciego.

Borges y Macedonio: un incidente de 1928

Carlos García

Dado el ostensible parentesco entre algunos aspectos de las obras de Borges y de Macedonio Fernández, llama la atención la falta de estudios que se ocupen en detalle del tema, o siquiera del aspecto «biográfico» de esa relación. (Desecho, al hablar así, los insuficientes trabajos que se constriñen a repetir anécdotas más o menos apócrifas). De la crónica de esa legendaria amistad distraigo aquí uno de los muchos episodios dignos de consideración.

«La amistad une», dice Borges al comienzo de «La traducción de un incidente» *(Inquisiciones),* antes de pasar a ocuparse de la «fraternidad belicosa» que reinara entre Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos-Assens. No sin melancolía, puede agregarse que la amistad no siempre alcanza a evitar malentendidos. Objeto de estas páginas es narrar un conflictivo episodio que alejara por un tiempo a Borges y Macedonio[1].

Para comprender lo ocurrido, conviene repasar las actividades de ambos a mediados del año 1928.

Entre julio y agosto, Macedonio dio a luz, a instancias de Raúl Scalabrini Ortiz, Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos,* una suma de anotaciones sobre metafísica que lo dejaría descontento: apenas salido el libro de la imprenta, Macedonio se dedicará a corregir y ampliar el texto en los márgenes de su ejemplar personal, que se ha conservado en el archivo familiar.

Borges dirá en 1970 al respecto, en un resumen apenas compatible con su objeto, buena muestra de su proverbial «mala lectura» de Macedonio *(Autobiographical Notes).*

> *[Vigilia]* Era un extenso ensayo sobre el idealismo, intencionalmente escrito en un estilo avinagrado y enredado, con el propósito (creo yo) de imitar lo enmarañado de la realidad.

[1] *Referencias a las* Obras Completas *de Macedonio Fernández figuran en el texto, con número de volumen y de página, según la edición de Corregidor, Buenos Aires, a partir de 1986.*

Si bien quizás no sea posible hacer justicia a *Vigilia* en dos o tres renglones, es obvio que no se trata de un libro «avinagrado» o que pretenda, apenas, mimetizar la enmarañada realidad.

Macedonio, como era costumbre entre autores de vanguardia, pagó los gastos de la exigua edición de *Vigilia* de su propio bolsillo: $ 240 por 200 ejemplares, según carta sin fecha a su hijo Adolfo, de la primera quincena de julio 1928 (II, 213). Los primeros 30 ejemplares salieron hacia el 18-VII-1928 de la imprenta; el resto, dos o tres semanas más tarde. Un centenar fue dedicado a amigos y conocidos en toda Latinoamérica. Macedonio envió también dos ejemplares del libro a España; uno a su amigo Ramón Gómez de la Serna y otro, quizás a sugerencia de Borges, a Miguel de Unamuno[2], quien no respondió.

Paralelamente, Borges planea, con Bernández[3] y Marechal, resucitar la revista *Proa*, proyecto que, sin embargo, no se concretó, a pesar del anuncio en *Criterio* 16, 21-VI-1928. De no tratarse de un malentendido de *Criterio* (improbable, ya que Borges tenía una buena relación con la revista, por intermedio de Ernesto Palacio), el motivo de que no prosperara el plan puede verse en el conflicto que ocupará pocas semanas más tarde a Marechal, Borges, Macedonio, Guillermo de Torre, Xul Solar y otros, sobre el cual volveré más abajo.

Por la misma época, se esperaba el resurgimiento del periódico *Martín Fierro*, con un número especial, de homenaje a Güiraldes, que tampoco salió a luz (se conserva en la Academia Argentina de Letras gran parte del material que lo habría conformado, incluido un trabajo inédito de Borges). En julio, aparece, como también anunciara *Criterio*, la revista *La Vida Literaria*, que cobijará a varios amigos comunes, pero también a ex compañeros de ruta, tanto de Macedonio como de Borges.

No es casual que el mercado publicístico de «vanguardia» se encontrara tan inquieto, y que se hablara a menudo de la reapertura de viejos o de la fundación de nuevos órganos a fines de la década, las condiciones del campo intelectual porteño ya no eran las de 1924; las «simpatías y diferencias» teóricas (y personales) habían dado paso a nuevas coaliciones, a constelaciones más diferenciadas, aunque aún en efervescencia.

Pulso, revista del arte de ahora, del poeta peruano Alberto Hidalgo, otro órgano mencionado en el mismo artículo de *Criterio*, sí apareció a partir

[2] *Borges había mantenido una breve correspondencia con don Miguel, en 1927, de la cual apenas se conocen dos respuestas de Unamuno.*

[3] *Bernárdez había formado parte, con Borges y Brandán Caraffa, de la redacción a cuyo cuidado estuvieran los últimos tres números de la segunda* Proa *(13-15, 1925-1926).*

de julio de 1928; alcanzaría seis números, todos en el mismo año. En *Pulso* colaboraron, aparte de Macedonio, que lo hizo en las primeras tres entregas, Antonio R. Ardisono, Roberto Arlt, Brandán Caraffa, Bernardo Canal Feijóo, Eduardo González Lanuza, Raúl González Tuñón, Homero Guglielmini, Ilka Krupkin, Carlos Mastronardi, Leopoldo Marechal, Ricardo E. Molinari, Nicolás Olivari, Roberto A. Ortelli, Manuel Rodeyro, Erwin F. Rubens, Scalabrini Ortiz, Silva Valdés, Amado Villar, Lisardo Zía y otros. Nótese que falta Borges en la nómina, aunque varios de los colaboradores se contaban entre sus conocidos e incluso entre sus amistades. El motivo debe ser el desacuerdo entre él e Hidalgo surgido a mediados de 1926 (II: 261), a raíz de la publicación de la antología *Indice de la nueva poesía americana,* a la cual Borges contribuyó con un prólogo (la selección del material poético estuvo exclusivamente a cargo de Hidalgo y no, como a menudo se asevera o da a entender, de los tres prologuistas. El enojo de Borges se debió, conjeturo, a la inclusión, en el volumen, de su poema «Rusia», que le trajo ciertas consecuencias desagradables, y/o a la adopción de Vicente Huidobro en el proyecto, contra quien Borges polemizara ya en 1921-1922). *Pulso* fue impresa por Sociedad de Publicaciones «El Inca», de Roberto A. Ortelli y J. E. Smith, que ya imprimiera *Inquisiciones* para Editorial Proa y, bajo sello propio, algún libro de Hidalgo.

Tras el mutuo entusiasmo inicial, surgido en 1921, cuando Borges regresa con su familia de su primer periplo europeo (comenzado en 1914), se enfrían un poco, hacia 1926, las relaciones entre Borges y Macedonio, a quien comienzan a acaparar, de allí en adelante, Scalabrini Ortiz, Marechal, Hidalgo y otros. Borges ha conseguido, gracias a su despliegue publicitario entre 1921-1923, y a la continua mención de Macedonio en sus obras, insertar a éste en el escenario de la vanguardia porteña. El antes solitario «pensador casero» se convierte así en bien común de los jóvenes «martinfierristas» y de algunas corrientes allegadas o afines, con lo cual se diluye un poco el trato personal.

En carta del 18-VII-28 (II, 110), por ejemplo, Macedonio escribe al uruguayo Ildefonso Pereda Valdés: «Con Borges me comunico poco». Es, precisamente, la época en que salen de la imprenta los primeros 30 ejemplares de *Vigilia.*

El 2-VIII-1928 se da el primer banquete de *Pulso*, en homenaje al poeta español Gerardo Diego, en el restaurante «Tegernsee», con brindis de Marechal, alocuciones de Scalabrini Ortiz y de Macedonio (el brindis que éste dedicó a Diego figura en la contratapa de *Pulso 2,* agosto de 1928; IV: 56-57).

Gerardo Diego, que había zarpado de Barcelona el 1 de julio de 1928, visita y recorre Buenos Aires en compañía de Marechal, Borges, Bernárdez y Ricardo E. Molinari, con quien más intimó[4]. Diego mismo comentó la visita a Argentina en carta a un amigo español, en la que no menciona a Macedonio, pero sí a Borges:

> He dado siete conferencias, 4 en B. Aires[5], 2 en Montevideo y 1 en Tucumán (...). Borges atento e interesante, pero un poco infatuado. Asistí a la boda Norah-Guillermo[6].

Borges no participó en el homenaje a Diego, a pesar de que había trabado conocimiento con su obra ya al filo de los años 1919-1920, y con su persona en 1920 o, a más tardar, en 1924. El lapso fue suficiente para que Borges, quien primero apreciara la obra de Diego aún en su vertiente creacionista, terminara por desmerecerlo, como a los demás seguidores del chileno Huidobro, incluidos Adriano del Valle y Pedro Garfías, que se habían contado entre sus primeras amistades en la península (1919 y 1920, respectivamente). El motivo de la ausencia de Borges en el banquete fue, imagino, tanto su mencionada ruptura con Hidalgo, como el enojo surgido, por esta época, entre él y Macedonio, que motiva esta glosa. En efecto, paralelamente a la impresión de *Vigilia* tiene lugar un grave incidente que alejará a ambos, siquiera de modo pasajero.

En el origen visible del conflicto se encuentra una publicación de Guillermo de Torre: «Buenos Aires, Literatura» *(La Gaceta Literaria,* Madrid, 25-VI-1928). Allí, el inminente cuñado de Borges, radicado desde hacía unos nueve meses en Buenos Aires, aludió en forma un tanto despectiva a Macedonio.

[4] *El viaje de Diego coincidió con el de otras personalidades españolas más o menos encumbradas, como Ortega y Gasset, Américo Castro y Valbuena Prat. (cf. «Con rumbo a América»:* La Gaceta Literaria *40, Madrid, 15-VIII-1928, 1). Cf. Gerardo Diego:* «Saludo a Marechal», La Tarde, *Madrid, 18-XI-1948, Alfredo Andrés,* Palabras con Leopoldo Marechal, *Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968, 79. Subsiste una parte de la correspondencia entre Diego y Molinari, Héctor D. Cincotta [Ed.],* Cartas al poeta Ricardo Molinari, *Buenos Aires, Corregidor, 1997.*

[5] *Entre ellas, «La nueva arte poética española»,* Síntesis *VII.20, 1929, 183-199 (reproducida parcialmente en* Verbum *72, 1929, 21-23). Cf. también E. de Zuleta,* Relaciones literarias entre España y la Argentina, *Madrid, 1983, 102-103.*

[6] *Cf. Gerardo Diego / José María de Cossío,* Epistolario, *Madrid, 1996, carta N.º 129, Gijón, 22-XI-28, 178. El editor (Rafael Gómez de Tudanca) no advierte que se trata del casamiento entre Norah Borges y Guillermo de Torre, que tuvo lugar en agosto. Diego publicaría a su regreso «Lo que dije en América»,* Manantial *VII, Segovia, 1929, 9.*

Marechal, quien por esta época gozaba del aprecio de Macedonio (II: 91)[7], se sintió impelido a responder ásperamente a Torre, haciendo una apasionada defensa de aquél. Su brulote apareció en *Pulso 2* (agosto de 1928, 4-5).

Puesto que la revista de Hidalgo no está muy difundida, reproduzco con generosidad pasajes del artículo de Marechal, que he podido ver gracias a la gentileza de «La librería de antaño» (Buenos Aires).

Leopoldo Marechal
Recriminó a De Torre.–Ensalzó a Macedonio
Nombro [sic!], de Paso, a Scalabrini Ortiz

Guillermo de Torre, súbdito español radicado en Buenos Aires, tiene la costumbre de escribir sobre literatura argentina, en un boletín bibliográfico que se llama *La Gaceta Literaria.* Sabe él que a nuestros muchachos se les da un ardite de la Gaceta, ya que todos, a pesar de las frecuentes solicitudes recibidas, se han negado tácitamente a colaborar en ese árido catálogo de las librerías españolas[8], con todo, el De Torre insiste en sus correspondencias dirigidas a *La Gaceta Literaria,* y no se lo reprochamos, por tratarse de una afición tan inocente como la de la filatelia o la del ta-te-ti (...).

Mas he aquí que, entre los adjetivos bien peinados y la jerga pintoresca de Guillermo, encontramos estas palabras con las que pretende definir a Don Macedonio Fernández: es 'hombre ya provecto, tipo de escritor semigenial frustrado, cuyas actitudes han ejercido una difusa influencia sobre escritores de la nueva generación'.

Esto es lo que no le perdonamos a De Torre: yo le acuso de ligereza, falta de respeto e incapacidad de juicio.

Guillermo De Torre no está autorizado para juzgar a nadie (...).

Veamos ahora por qué ha incurrido en delito de ligereza, calificando a Macedonio Fernández de tipo semigenial 'frustrado'. Ha cometido pecado de ligereza porque, aunque no ignoraba la próxima aparición, desconocía totalmente el libro de Macedonio, según me lo confesó el domingo 22 de julio, a las 3 horas del día (...).

Ahora, sin entrar a considerar al Macedonio es genio, no genio, o semigenio –que tal trabajo corresponde a la posteridad, porque Macedonio ha dicho la palabra que aman las posteridades– demostraré la injusticia /5/ que De Torre ha cometido al llamarle 'fracasado', 'de difusa influencia'... y 'pro-

[7] *La carta de Macedonio a Hidalgo carece de fecha; la dato 27-IV-27. Macedonio no explica en qué basa sus grandes expectativas relacionadas con Marechal. De hecho, no parecen haberse cumplido, ya que ambos se perderán de vista poco más tarde (cf. Germán Leopoldo García,* Jorge Luis Borges y otros hablan de Macedonio Fernández, *Atuel, Buenos Aires, 1996).*

[8] *Marechal silencia que un libro suyo fue reseñado allí por Francisco Luis Bernárdez, seguramente para su beneplácito. Nótese, por lo demás, que la prosa de Marechal no excluye giros españoles, ni el enojoso «leísmo».*

vecto'. ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que, despreciando la vanagloria del mundo, enfrentó con serenidad, mas no sin fuego, los problemas que hicieron tambalear a Kant, que convirtieron a Schopenhauer en un tristísimo filósofo de cabaret? ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que en la madurez de su cuerpo y en la eternidad de su espíritu acaba de asignar a la Pasión una sublime categoría metafísica en páginas dignas de figurar entre las mejores del idioma? ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que en su edad 'provecta' vive y trabaja con el optimismo de la primera juventud?

En lo que atañe a la 'influencia difusa' que ejerce Macedonio sobre los escritores nuevos, yo pediría a De Torre que investigara a su alrededor: observaría entonces, que esa influencia es, a veces, algo más que influencia, y que alguno de nosotros se llamaría hijo espiritual de Macedonio, si estuviéramos en la edad en que los hijos honraban a sus padres.

La influencia de Macedonio no es difusa sino palpable, porque nos ha ofrecido ese ejemplo de honestidad, paciencia y alegría, ante el cual no sabemos si llorar de gratitud o reír de esperanza, en este claro amanecer de Buenos Aires en que todos vivimos.

La inquina que denota el artículo de Marechal está dirigida, en parte, a quien, poco menos de un año atrás, había desatado el infausto y ruidoso conflicto del «Meridiano», también con un artículo publicado en *La Gaceta Literaria*[9], por eso Marechal invierte casi media página en rebajar tanto el estilo de Torre como las publicaciones en que éste colaboraba, antes de entrar en materia.

Al final, mediante el giro «alguno de nosotros», Marechal alude a varios jóvenes «martinfierretas», pero también y especialmente a Borges, miembro descollante del entorno de Torre («su alrededor»), en tanto casicuñado suyo, e «hijo espiritual» de Macedonio.

Torre había definido a Macedonio como «extraño paradojista» en 1925, en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, en una época en que sólo conocía, a lo sumo, sus trabajos aparecidos en ambas *Proa* y en *Martín Fierro*. En una «Carta abierta a Evar Méndez», fechada en Madrid el 5-IV-1925, y reproducida en *Martín Fierro* 18, 26-VI-1925, lo apostrofa como «extraño ajedrecista de la paradoja». En 1968: 116, lo tratará aún de «extraño humorista», «erigido al nivel de precursor o maestro». Como se ve, la opinión de Torre sobre Macedonio fue constante. Sin embargo, a comienzos de la década del 40 intercedió ante la editorial Losada para que publicara dos de sus libros.

[9] *Cf. José Carlos González Boixo, «El meridiano intelectual de Hispanoamérica; polémica suscitada por* La Gaceta Literaria». Cuadernos Hispanoamericanos 459, *Madrid, septiembre 1988, 166-171. Carmen Alemany Bay,* La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos. *Alicante, Universidad de Alicante, 1998.*

El problema, surgido al principio entre Torre y Marechal, parece haberse agravado de manera oral, hasta convertirse en una disputa casi pública acerca de la originalidad de Macedonio y de Borges, que cada bando reclamaba para su protegido. Como consecuencia del vicario intercambio de insultos, éstos dejaron de tratarse.

Según diera a entender en una carta al artista y pensador Xul Solar, inédita y sin fecha, pero de agosto-septiembre 1928, Macedonio se sintió dolorido por las evoluciones del entredicho (conservo la peculiar grafía del manuscrito, incluidas las tachaduras y los agregados)[10]:

> Mi situación con George no es grata para mí pero no hallo como componerla; es mejor dejar que el tiempo traiga un encuentro fortuito, después que haya borradose esta impresión presente de la actitud de Torre, y de la de «Pulso» (que espero Jorge no lea). Yo quisiera escribirle al Dr. Borges y quizá lo haga muy luego. Insinuaciones que me dañan literariamente, provenidas de Jorge, se yo que no han nacido de designio de dañarme sino de necesidad de él de defenderse de insinuaciones, que se anunciaban [de denunciar] de imitación de ideas mías por él – Yo debí impedirlas pero mas fácil le era a él impedir que un cuñado y diario visitante de su casa *me comenzara* la rencilla, que impedir yo a amigos que defendieran mi calidad en arte y en Pensamiento.

Ignoro si Macedonio llegó a solicitar al doctor Borges, su antiguo compañero de estudios, que intercediera, si éste accedió a hacerlo, o cómo se alcanzó a superar el problema.

Más interesante es comprobar que, a mediados de 1928, un grupo innominado planeaba denunciar públicamente a Borges como plagiario de Macedonio. Éste no proporciona indicios acerca de los integrantes de ese grupo, pero creo discernir alusiones al ya mencionado Hidalgo. Véase, por ejemplo, el despecho con que Borges alude a él, por única vez en sus *Obras Completas* (1974e; 857; «Prólogo» a *El otro, el mismo,* 1964), también en un contexto relacionado con el plagio:

> En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor –llamémosle así– Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él no era menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro[11]. Tales eran los deplorables modales de aquella época, que muchos miran con nostalgia.

[10] *He accedido a la correspondencia (inédita) de Macedonio con Xul Solar gracias a la amabilidad de la Sra. Marta Lucía Rastelli de Caprotti (Pan-Klub, Buenos Aires). Los cuatro testimonios llegados a mi conocimiento son del período 1926-1928, aunque tres de ellos carecen de fecha.*

[11] *Borges utiliza aquí como «insulto» un rasgo con el que Macedonio (y él mismo) coqueteará.*

El incidente arriba relatado no deja de ser asombroso y grotesco: Macedonio, el paladín del plagio, y Borges, el futuro héroe de la intertextualidad, disputan mediante terceros acerca de quién ha copiado a quién o quién es el más original de los dos...

Ninguno de los involucrados ha mencionado el episodio en alguno de sus trabajos; tampoco figura en los textos póstumos salidos a luz hasta hoy, como si ambos hubieran convenido silenciarlo[12].

En varios textos aparecidos tras la muerte de Macedonio, Borges reconocerá, sin embargo, haberlo admirado e imitado «hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio» (1952; similar en otros testimonios). Quizás deba verse aquí el pago de una deuda contraída en esa oscura época de 1928.

Como fuere, el alejamiento entre ambos concluyó, a más tardar, en febrero de 1929, mes en que consta una visita de Borges a Macedonio (II, 214). Creo advertir, empero, una cesura definitiva, y que entre ellos ya no volverá a existir la asiduidad en el trato y la comunión de ideas que imperara a comienzos de la década[13].

Por cierto, a pesar de esa cesura, una provincia del amplio territorio de Borges dependerá para siempre de Macedonio y no es explicable sin recurso a él – aserto que no se deja revertir. Ello demuestra, a *fortiori*, la radical originalidad de Macedonio, así como la dependencia generacional y afectiva de Borges.

[12] *Un indicio de lo que puede haber sido el compromiso alcanzado entre Borges y Macedonio es que éste no publicará en los siguientes números de* Pulso, *a partir del cuarto, aunque mantuvo la amistad y la correspondencia con Hidalgo. Cf., sin embargo, su extraña actitud para con éste (carta a Ramón Gómez de la Serna, 3-XI-1928; II: 48), «Yo lo trato [a Hidalgo] con gusto en privado, en público procedo con retraimiento, lo que él comprende y aprueba, en vista de haberse él declarado acerbamente contra argentinos benévolos y muchos, inteligentes». Uno de éstos puede haber sido Borges.*

[13] *En contra de esa hipótesis podría aducirse el trabajo que Borges se tomará, en 1929, para dar a la imprenta el* Recienvenido. *Sin embargo, puede mostrarse que la versión «oficial» del origen de ese libro es falsa. Pero aún si se acepta la versión recibida, el proceso de selección y publicación puede ser leído como una ofrenda al amigo mayor, como una reparación –y una despedida.*

Borges y la espada justiciera

Juan José Hernández

En su ensayo *El arquero, la flecha y el blanco,* Octavio Paz se refiere a un rasgo de la personalidad de Jorge Luis Borges que no ha pasado por cierto inadvertido a otros estudiosos de su obra. Dice Paz: «La contradicción que habita en las especulaciones y en las ficciones de Borges –la disputa entre metafísica y escepticismo–, reaparece con violencia en el campo de su afectividad. Su admiración por el cuchillo y la espada, por el guerrero y el pendenciero, era tal vez el reflejo de una inclinación innata. Fue quizá una réplica instintiva a su escepticismo y la civilizada tolerancia»[1].

Sin desechar del todo la hipótesis de una inclinación innata por la violencia, esa admiración de Borges por el guerrero y el pendenciero que señala Paz, podría ser examinada a través de la imaginería heroica que aparece en sus versos y en comparación con la de Leopoldo Lugones, su elocuente maestro.

Sabemos que Lugones fue para Borges el primer hombre de letras del país; que equiparaba su genio verbal con el de Quevedo, y que en 1938, cuando se suicidó en un recreo del Tigre, intentó, si no justificar, restarle importancia a su ideología nacionalista: «Lo esencial del Lugones es la forma –escribió en la Revista *Sur*– Sus razones casi nunca tenían razón. En vida, Lugones era juzgado por el último artículo ocasional que su mano había consentido. Muerto, tiene el derecho funerario de que se lo juzgue por su obra más alta».

En realidad, Lugones no era juzgado por sus artículos ocasionales, sino por sus ensayos y conferencias en los que había renegado de la democracia para convertirse en un propagandista del nacionalismo armado, en el ideólogo de un proyecto político de inspiración fascista. En la frase de Borges, lo esencial en Lugones es la forma; si reemplazamos la palabra forma, que hace pensar en inmutables arquetipos platónicos, por lenguaje, que nos lleva al plano de la significación, podríamos establecer diferencia y analogías entre la rica y exaltada imaginería heroica de Lugones

[1] *Octavio Paz, «El arquero, la flecha y el blanco», Buenos Aires, diario* La Nación, *29-VI-1986.*

y la de Borges, mucho más sobria, y hasta si se quiere democrática, pues incorpora a ella las proezas de duelos a cuchillo entre compadritos analfabetos.

Tanto Lugones como Borges se enorgullecían de su estirpe criolla que se remontaba a los orígenes de la patria, a la guerra de la independencia. Así en este poema de Borges: «Mis antepasados fueron soldados y estancieros. / Uno peleó contra los godos, / Otro, en el Paraguay cansó su espada». En el dedicado a su bisabuelo, el coronel Isidoro Suárez, se limita a enumerar con sobriedad: «Dilató su valor en los Andes, / Contrastó montañas y Ejércitos / La audacia fue costumbre de su espada... Hoy es orilla de tanta gloria el olvido».

Por su lado Lugones, que además descendía de una familia de conquistadores, consigna los siguientes datos de un antepasado militar, el coronel Lorenzo Lugones: Formó parte del primer ejército de la patria, falleció en la pobreza, pero con dignidad. La acotación con dignidad, convierte la pobreza del militar en una virtud ejemplar.

Paz, en el artículo citado al principio, establece una distinción entre el auténtico heroísmo y la simple valentía que, a su criterio, Borges no habría sabido diferenciar. No es lo mismo ser un cuchillero de Balvanera que ser Aquiles: los dos son figuras de leyenda, pero el primero es un caso y el segundo es un ejemplo. Esta observación revela la diferencia esencial que separa la imaginería heroica de Lugones, tendenciosamente didáctica, de la de Borges, meramente elegíaca y, en algunos casos, decorativa.

Borges no cree demasiado en la función paradigmática del héroe, y mucho menos tratándose de un héroe a tal punto vengativo y sanguinario como lo fue Aquiles. En el poema a su bisabuelo, mencionado anteriormente, nos recuerda que la gloria militar está destinada al olvido. Lugones, en cambio, se propone perpetuarla en sus versos; aspira a que su imaginería heroica irradie sobre conmemoraciones y arengas castrenses. Para Lugones, el héroe griego fue un ejemplo digno de emulación: encarnaba las virtudes guerreras de la antigua aristocracia helénica y como tal debía cumplir una función educadora en la sociedad. En su ensayo *El Ejército de la Ilíada,* donde se confunden mirmidones y montoneros, lo expresa enfáticamente: «Aquiles es el Juan sin Miedo de las leyendas, el héroe nato cuyo único destino es combatir; el hijo clásico de la gloria; posee el carácter jactancioso de los valientes: su destino es vencer, conforme a la creencia de todos los predestinados para el mando»[2].

[2] *Leopoldo Lugones,* El ejército de la Ilíada, *Buenos Aires, Otero y Co. Impresores, 1915.*

En Lugones, más que en Borges, se adivina una inclinación innata por la violencia; su imaginería heroica, aunque actúa en un nivel simbólico, encarna también en su persona. «Mi alma vive en flameantes sobresaltos de lucha, pues mi cuerpo es la vaina de una espada», le confiesa a Rubén Darío en una carta escrita en versos pareados en que celebra el nacimiento de su hijo. Como las flechas, que para Lugones son espigas de la muerte, sus palabras llevan peligrosamente el germen de la acción.

En los poemas de Borges, sus antepasados guerreros permanecen confiscados en la galería de los retratos de familia; son daguerrotipos desvaídos que le inspiran versos delicados y elegíacos, o austeros epitafios. La espada no es heroica, sino cruel en estos versos de juventud: «Quedamente a tu vera / se desangra el silencio. / Yo casi no soy nadie, / soy tan sólo un deseo que se pierde en la tarde: / en ti está la delicia / como está la crueldad en las espadas».

La admiración de Borges por el cuchillo y el pendenciero, latente en sus primeros poemas, acabó por encarnarse en algunos personajes del folklore suburbano de Buenos Aires –guapos y compadritos– que pueblan sus cuentos. Fue una necesidad como narrador después de la publicación en 1930, de su ensayo sobre Evaristo Carriego, sin descontar por ello la atracción que por los seres marginados y la mala vida suelen sentir quienes nacieron al resguardo de un hogar burgués, especialmente culto en el caso de Borges. Nadie se explicaba entonces cómo un intelectual, a tal punto refinado y cosmopolita, conocedor de literaturas exóticas, podía ocuparse de un poeta menor como Carriego, autor de versos prosaicos, no desprovistos de espontaneidad y encanto, en los que contaba historias sensibleras y a veces sórdidas del barrio de Palermo; una riña sangrienta entre malevos; las desventuras de una costurerita seducida y abandonada por un don Juan orillero; la tristeza de un viejo ciego que llora, sentado en un umbral, al escuchar la música de un organito callejero.

Carriego, fundador de la poesía del suburbio, había vivido en ese arrabal porteño, junto al arroyo Maldonado, que a Borges le hubiera gustado conocer. Guapos y compadritos de la época de Carriego son rescatados en ese libro, con sus típicos rasgos de carácter y hombría que unidos a la proverbial sorna criolla, reaparecerán en sus cuentos realistas a partir de *Hombre de la esquina rosada*, escrito en primera persona y en lenguaje arrabalero, como lo señala Ana María Barrenechea en su ensayo: «Aunque enriquecido por artificios poéticos que lo alejan del sainete y del tango, este lenguaje arrabalero se vuelve un tanto hermético fuera del país». Con todas las condiciones para ser un exquisito, Borges se orienta de un modo singular en los bajos fondos de la vida porteña y en el lenguaje del arrabal. Lástima que esas páginas resulten incomprensibles a los que no han frecuentado

esos ambientes», escribió Alfonso Reyes[3]. Algo semejante les ocurre a sus compatriotas, que no son porteños ni se criaron en Palermo, con algunos de sus versos de juventud reunidos en *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín.*

En la obra de Borges, sin aventurar hipótesis en el campo de su afectividad, el culto al coraje, personificado en malevos de andar hamacado, melenas lacias y renegridas y rostros cruzados de cicatrices, es antes que nada un recurso literario para la recreación poética de aquellos personajes marginales de fines del siglo pasado y del sórdido suburbio que habitaban. También en el *Romancero Gitano* de Federico García Lorca, sus héroes poseen, además de coraje, determinadas características físicas: andar lento y garboso, bucles empavonados, cutis amasado con aceituna y jazmín. Se trata, en ambos casos, de estilizaciones poéticas destinadas a exaltar, en la obra de García Lorca, la esencia andaluza, y en la de Borges, la criolla. Por un lado el barrio de Triana, el Guadalquivir y Antoñito el Camborio; por el otro, el barrio de Palermo, el arroyo Maldonado y Juan Muraña.

La imaginería heroica de Lugones, basada en los valores de fuerza y soberanía, con su heráldica de cóndores asesinos, tigres solares y espadas providenciales, solidaria de aquel proyecto militarista de los años treinta, se nos antoja, hoy por hoy, una antigualla retórica. ¿Cómo explicar su resurgimiento sorpresivo, casi medio siglo después, en una frase de Borges cuando en la primavera de 1976, en plena dictadura de Pinochet[4], viajó a Chile para recibir el doctorado *honoris causa* en una universidad de ese país. Al hablar para agradecer la distinción, comparó a Chile, fiel a su forma geográfica, a una larga espada justiciera que en esos años ponía fin al desatino interno y se encumbraba hacia el destino de libertad trazado por sus próceres. Cabe imaginar que ese momento, en el gran cuadro al óleo que adorna (o debería adornar) el salón de actos de la universidad, San Martín y O'Higgins, a punto de estrecharse en un abrazo, se ruborizaron.

El recuerdo de ese episodio no invalida, por cierto, la magnífica obra literaria de Borges, como tampoco los excesos verbales de Lugones desmerecen la equilibrada belleza de sus *Romances del Río Seco.* Otro tanto podría decirse de Ferdinand Céline y de Ezra Pound.

Hermanados en la *deseable dignidad de estar muerto,* como escribió Borges en un poema, a todos ellos les serán perdonadas las humanas flaquezas e indignidades que tuvieron mientras vivían, y serán juzgados –no queda más remedio– únicamente por sus obras más altas.

[3] *Alfonso Reyes,* Los trabajos y los días, *México, Ediciones del Occidente, 1945.*

[4] *El 23 de septiembre de 1976, en un atentado de carácter político, fueron asesinados en Washington el ex canciller chileno Orlando Letelier y su asistente norteamericana Ronni Moffitt.*

La guerra borgiana

Blas Matamoro

Guerreros y teólogos insisten en Borges. Los teólogos se vinculan con una paradójica ausencia de fe o, al menos, con la fuerza de la duda. Son teólogos porque descreen de la divinidad o no acaban de confiar en ella. En cuanto a los guerreros, provienen de la epopeya antigua: las sagas islandesas que se hicieron germánicas, Homero, las querellas civiles argentinas del siglo XIX, etc. Nada tienen que ver con la guerra moderna, organizada y provista de ingenios explosivos. La guerra borgiana repite la escena del combate singular, el encuentro de dos desafiantes que detienen a sus ejércitos o buscan un lugar íntimo para tentar a la suerte, a la muerte. Se convidan a un duelo, palabra que en español significa, curiosamente, tanto el encuentro de dos contrincantes como el sentimiento de una pérdida ocasionada por una desaparición definitiva. Cabe pensar que el resultado del duelo es el duelo: la aniquilación de algo propio del vencedor en el otro, el vencido.

El duelo borgiano nada tiene de ordalía o juicio de Dios, es decir de esa solución mística que el antiguo derecho penal aportaba a un dilema ético o jurídico. Dios daba la razón al vencedor y, en consecuencia, premiaba su derecho o su buena conducta. El duelo borgiano es puro duelo, pura forma de duelo. Examinado kantianamente, su desinterés adquiere un carácter estético. Si subrayamos su falta de trascendencia, su gratuidad, se asemeja al juego. Más aún: tiene del juego la arbitrariedad de la norma, la posibilidad de alterar la regla del juego. Y, como algo lúdico, se parece a la fiesta, a la fecha que marca la excepción dentro del curso del tiempo. En efecto, el duelo no sólo es excepcional, sino único, porque involucra la muerte, que sólo puede ocurrir una vez en la vida, valga la redundancia. Los duelistas borgianos siempre experimentan una suerte de alegría, de júbilo, asociado a la falta de causa que caracteriza al desafío, o sea a su libertad.

Inevitable, gratuito, ritual, lúdico, el duelo es un *actus tragicus,* dotado de esa naturalidad amoral que tiene la tragedia y que le confiere un especial patetismo. Aunque por su efecto purificador y horripilante, la tragedia es ejemplar, en sí misma es un evento irresistible, fatal, algo absolutamente dado y, en tal sentido, natural y ajeno a la ética. Es mera existencia,

incausada, eventual, *tyché* y no acontecer sometido a un fin, *tékne*. Y así acontece con el duelo borgiano. Otro elemento asocia ambas categorías: el reconocimiento (agnación, *anagnórisis*). En efecto, en el momento en que el vencedor mata al derrotado, se reconoce en él, mientras el muerto alcanza, en el instante postrero, «su verdadero rostro eterno».

Tú, a quien mato, eres yo, porque en ti me veo muerto en mi propia mortalidad. Mejor dicho, con verso borgiano: «el muerto no es un muerto, es la muerte» («Remordimiento por cualquier muerte»). Facundo es «Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma» («El general Quiroga va en coche al muere»). Matizando: la consciencia de la muerte propia es el ingreso en la madurez: «Yo era chico, yo no sabía entonces de muerte, yo era inmortal» («Isidoro Acevedo»). El niño y el muerto no pueden morir, el uno imaginariamente, el otro realmente, y en ese sentido, poético si se quiere, son igualmente inmortales.

Más nítida se perfila la escena del duelo en «El desafío» de *Evaristo Carriego*. Wenceslao Suárez recibe a un desconocido, lo invita a comer y luego se desafían: «(...) juegan a pelear al principio, pero Wenceslao no tarda en sentir que el forastero se propone matarlo». El resultado del duelo es, desde luego, mortal, y el comentario borgiano sacraliza el acto, apelando al culto del coraje (característica nacional argentina según Juan Agustín García en *La ciudad indiana*, 1900): «La dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir», una «fe viril» en la fuerza, «la conciencia de que en cualquier hombre está Dios» (cabe apostillar que no en cualquier mujer, ya que el duelo no es cosa femenina: Dios es masculino, en su caso).

El juego se desliza a religión por un elemento común a ambos: lo gratuito, la gracia. En efecto, la fatalidad hace gracia del vencedor, le escatima la muerte. A lo que se puede añadir una conclusión: el homicidio ritual es la manera borgiana de percibir al otro como parte del sí mismo, porque la vida consiste en esa disposición religiosa a matar y a morir. La vida es una guerra virtual y a veces real, en que el otro viene a matarme y yo a él.

Podría pensarse que existen otras vías de reconocimiento del otro, digamos que pacíficas: el diálogo, el acto sexual. Los personajes de Borges no dialogan, casi ni siquiera hablan (salvo en las ficciones redactadas con Bioy Casares, donde se advierte que lo dialógico es un aporte de Bioy). En cuanto al sexo, también es muy escaso en Borges, y siempre asociado a una experiencia de soledad y abandono teñidos de culpa. Más que reconocer al otro, el encuentro sexual sirve para reconocerse como sujeto aislado, solitario.

Pueden aportarse más ejemplos. A veces, el cuchillero es profesional, como Juan Muraña, «aquel mercenario cuyo austero oficio era el coraje».

Otras, los cuchilleros conforman una logia (cf. el poema «El tango»): «la secta del cuchillo y el coraje» practica «la fiesta y la inocencia del coraje» y está formada por los que «sin odio, lucro o pasión de amor se acuchillaron». Una indescifrable fatalidad gobierna nuestra vida («El claro azar o las secretas leyes / que rigen este sueño, mi destino» se lee en «Oda compuesta en 1960») y de ella sólo sabemos que tiene la forma de la guerra («La batalla es eterna y puede prescindir de la pompa de visibles ejércitos con clarines» se dice en «Página para recordar al coronel Suárez»), cuya escena fundacional es la muerte de Abel a manos de Caín («In memoriam JFK» en *El hacedor).* Caín es el instaurador de la tragedia porque opone su ley a la de Dios, que ha hecho favorito a su hermano. Este conflicto de leyes encierra a los personajes en un espacio sin salida (el consabido laberinto borgiano) y los destina a la aniquilación. Caín, de algún paradójico modo, instaura la tragedia porque rechaza la fatalidad, no acepta el decreto divino.

El duelo puede tener, efectivamente, los dos matices. Puede ser una insurgencia contra la ley de la ciudad, como cuando el sargento Cruz, al comprender que Martín Fierro es él mismo, no consiente que se mate a un valiente y se pone del lado del desertor y en contra de los soldados, sus colegas de armas («Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» en *El Aleph).* O, por el contrario, puede ser una total sumisión a la fatalidad que alienta en la intimidad de dos cuchillos que toman a los desafiantes como instrumentos de su querella mortífera («El encuentro» en *El informe de Brodie).*

El ejercicio del poder como fuerza legitimada por la fatalidad que se invoca religiosamente desde lo gratuito del juego, tiene una implicancia política, en tanto el poder, nunca mejor dicho, es lo que está en juego. Su puesta en escena borgiana puede hallarse en «La lotería en Babilonia» (de *Ficciones).* Hay en la Babilonia borgesca una Compañía que administra premios y castigos por sorteo y adquiere «todopoder (...) valor eclesiástico, metafísico». La lotería se vuelve secreta y la Compañía recibe la suma del poder público. Los sabios elaboran una teoría general de los juegos, se inventa la infinitud numérica y la Compañía deviene un arquetipo, siendo sus agentes ocultos y confundibles con los impostores. El dominio de la Compañía es «funcionalmente silencioso, comparable al de Dios». El narrador atribuye a la Compañía, por ello, una «modestia divina».

Fundadas en el caos y regidas por un azar cuyas posibles leyes, si es que existen, ignoramos, las vidas de los babilonios son administradas por esa Compañía cuya realidad acaba siendo supuesta o cuestionada. Algunos afirman que no hay tal Compañía, otros la consideran eterna. Se ve que no importan los méritos o culpas que merecen premios o castigos, sino el funcionamiento de la organización, cuyos atributos se confunden con los divi-

nos. Es el poder que se sacraliza a sí mismo, sin apelar a nada que lo trascienda. El poder es tal porque es poderoso y esta igualdad consigo mismo es una característica de Dios: «Soy el que Soy».

Una consecuencia de esta sacralidad del Estado (la Compañía que administra el azar y superpone la norma al caos) es que su cuestionamiento sea tabú: lo sagrado no puede tocarse y su tacto desencadena una fuerza maligna que destruye al transgresor. Quizás exista un inopinado trasfondo religioso en esta visión borgiana del poder, el carácter malvado del mundo, originado en la Caída: «El hierro que ha de herirte se ha herrumbrado / estás (como nosotros) condenado» («A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell»). Con esto volvemos al comienzo del trayecto: el duelo es la aceptación fatal de la vida como una condena a muerte. ¿Por qué condena si no hay delito? No hay delito, pero hay Pecado Original, la secreta ley que fundamenta el azar.

En su juventud, Borges se adhirió a las vanguardias, algunas de ellas partidarias, como el futurismo, de la guerra como higiene social; otras, como el dadá, de la aniquilación como ruptura de toda identidad y, en consecuencia, apertura a la libertad auténtica. Leyó con admiración *En tormentas de acero* de Ernest Jünger. Muchos años más tarde, de viaje por Alemania, manifestó que Jünger era el único escritor alemán que ansiaba entrevistar. Jünger, a pesar de que a veces exalta la belleza de la guerra industrial, el enfrentamiento de maquinarias que parecen monstruos legendarios (al unísono con la estética futurista de la gran industria pesada), en general narra la experiencia del combatiente solitario, suerte de duelista homérico armado de Parabellum. Más concreto y corporal que Borges, suele identificar la sensación del infante que mata al desconocido enemigo, con el orgasmo. En cierto sentido, matar y engendrar –dar una vida que remata en muerte– tienen un elemento en común. Eros se encamina a Tánatos. Matar, engendrar y escribir son, para Borges, atributos del poderoso ancestro que se evoca desde la esterilidad y la inercia.

Jünger sirve de ligazón con cierto pensamiento de nuestro siglo que ve en la guerra el modelo fundamental de la vida y que, al igual que buena parte de la literatura jüngeriana, proviene del mundo germánico a partir de la catástrofe de 1914/1918. Tomaré sólo dos ejemplos del mismo.

En 1915, en pleno conflicto, Max Scheler publica *El genio de la guerra y la guerra alemana*. La guerra scheleriana es una manifestación de la humanidad, en el sentido de que el hombre no es un mero animal que desea satisfacer su hambre y su impulso de perpetuar la especie, sino un ser con nociones trascendentes de la vida: poder, honor y espíritu. Animal lujoso y excesivo, el hombre hace la guerra, donde estallan las energías creativas

que yacen en los abismos de la historia. Las épocas más productivas tienen, como la Grecia clásica y el Renacimiento italiano, un trasfondo bélico. El guerrero vuelve a lo elemental, a lo original, se libera y se purifica de todas las manchas de la memoria histórica. Cabe señalar que Scheler elogia la guerra alegre, desordenada y ritual (la guerra borgiana, si se prefiere) que acaba en la batalla de Verdun, con un millón de muertos causados por los dispositivos industriales.

Carl Schmitt *(El concepto de lo político,* 1927) define nuestra vida, en tanto cuestión de forma estructural *(Gestalt)* o como existencia, dentro de la relación amigo-enemigo. El enemigo es el otro que me pertenece en tanto amenaza mi existencia. Ya Hegel había distinguido entre el enemigo (diferencia absoluta, extrañeza irreductible) y el otro (alguien con el que existe una identidad dialéctica, una oposición en que el sí mismo se reconoce y apunta a la conciliación donde se anula y se conserva a la vez: *aufheben, versöhnen).* Para Schmitt el otro no existe sino como aliado o enemigo: el conflicto con la otredad es bélico. El otro es el extranjero y la guerra es un «antagonismo metafísico», que ninguna experiencia histórica puede afectar. Por eso, carece de contenidos particulares, es indeterminada como el desafío borgiano. No tiene causas económicas, políticas, étnicas, religiosas, morales, etc. «La guerra, el estar dispuestos a morir los hombres que combaten, al matar físicamente, a otros hombres que están con el enemigo, todo esto no tiene significado normativo, sino solamente un significado existencial» (cito por la traducción de Francisco Javier Conde).

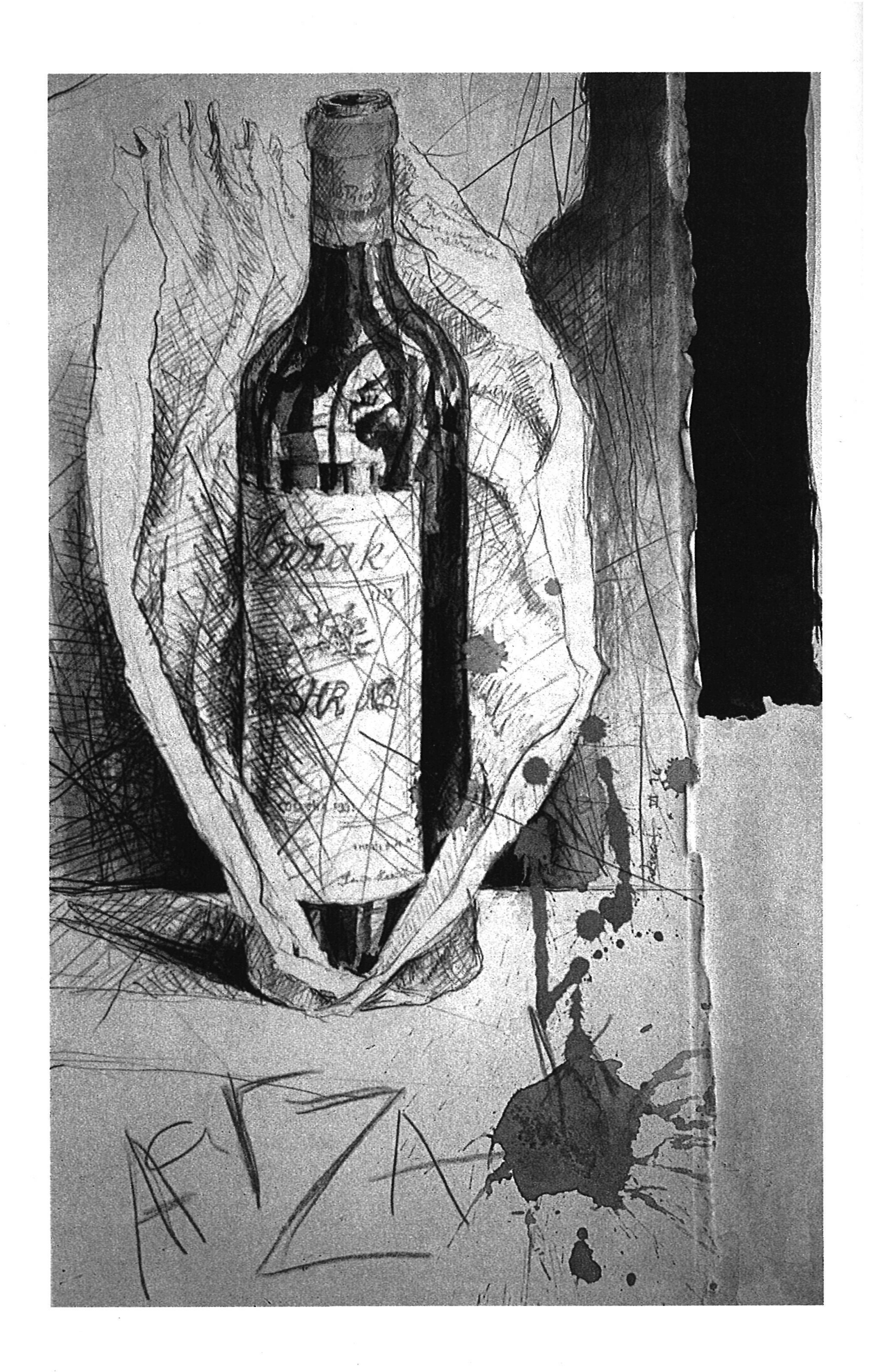
Desde el punto de vista político, el enemigo no es alguien a quien se odie personalmente, ni siquiera que se considere éticamente malo o estéticamente feo o económicamente competitivo. Hasta es posible que se tengan negocios con él. El enemigo es enemigo en sí, enemigo puro, desafiante borgiano. De ahí que resulte absurdo hacer la guerra en nombre de valores universales (humanidad, civilización, progreso, justicia: el Bien) porque la guerra es algo político, un conflicto imperial entre Estados, poder contra poder.

El trasfondo del razonamiento schmittiano es religioso. Católico (a pesar de lo cual no se privó de sostener el neopaganismo de Hitler), Schmitt señala la naturaleza cainita de la historia: en este mundo no puede darse el Bien y ello por necesidad, porque la historia es el resultado de la Caída. Sería absurdo que el Mal no triunfara en la historia. La paz, por lo contrario, sólo es posible en Dios, en la reconciliación del Creador y la criatura, en el más allá. Lo mejor que podemos hacer es acelerar la catástrofe apocalíptica que acabe con este mundo esencial e irremediablemente malvado.

En otro texto *(Teología política,* 1922) explica los conceptos modernos acerca del Estado como categorías religiosas secularizadas. La soberanía es la facultad del príncipe para intervenir en favor de la salvación del Estado, en una constante y paradójica situación de excepción y necesidad, porque siempre lo propio está amenazado por lo extraño, desde fuera o desde dentro. El Estado, por su parte, es la secularización de Dios: un poder original, autónomo y supremo. Si la ley es válida, no lo es por haberse producido según unos mecanismos públicos de legitimación, sino por adecuarse a la naturaleza de las cosas impuesta por Dios, el llamado derecho natural, donde se explicita un orden providencial, ineluctable (la Compañía en la borgiana Babilonia). La propia democracia reconoce en la voz del pueblo la voz de Dios. El príncipe, vicario de Dios, es siempre un monarca absoluto que consigue la unidad política de la nación frente al enemigo. En términos modernos, el dictador, el apoderado indiscutible. Alterar el orden no es ir contra las convenciones sociales sino contra un estatuto metafísico, intocable y de índole sagrada.

Las consideraciones belicistas de la historia involucran, desde luego, una crítica radical al liberalismo (no digamos nada de la democracia) en tanto pone la igualdad de los ciudadanos ante la ley como punto de partida del Estado. Los individuos son soldados prestos a matar al enemigo, no socios de una tarea pacífica común. En ocasiones, Borges pidió un Estado mínimo, en vías de extinción, para que el individuo tuviera más ancho campo donde hacer jugar su libertad. Pero ese individuo se halló, sin Estado ni ley, ante otro que venía a desafiarlo, alegre y caballeresco, a un duelo a muerte. Fuera de toda ley, el Otro no es el otro, es el enemigo, al que reconocemos como nosotros mismos cuando ya no tiene vida que compartir. Cuando ha adquirido su verdadero rostro eterno, un rostro celestial que se sitúa en el más allá de toda sociedad, si acaso convertido en héroe de la epopeya, en mártir del santoral.

PUNTOS DE VISTA



Antonio Machado: las voces traicionadas (2)

Juan Antonio Masoliver

Lo que me interesa es, en primer lugar, una lectura sin prejuicios, a estas alturas tarea nada fácil, porque frente a un gran autor no hay lectura virgen posible, y, a continuación, mostrar y mostrarme a mí mismo el tejido poético, su elaboración y, para cerrar el círculo, el resultado final. Imagino, pues, la poesía de Machado como un gran lienzo, una composición pictórica (y la referencia a la pintura no tiene aquí nada de arbitrario) en la que proceso y simultaneidad van juntos, del mismo modo que, en palabras de un heterónimo de Machado, lo homogéneo no debe ocultar lo heterogéneo o la diversidad, sino revelarlo. La imagino también como una pintura que puede ser de una pureza que la integra en la gran tradición lírica española, de la poesía tradicional de la Edad Media y de los siglos de oro a Juan Ramón pasando por Bécquer. Pero que puede ir por una dirección no necesariamente esencial o de una nueva esencialidad en la que se integran lo social, lo histórico, lo crítico, lo cotidiano, lo humorístico, lo anecdótico, etc.

Es decir, frente a las voces tradicionales están las voces genuinas de Machado. Y digo voces y no voz porque este es uno de los rasgos más notables de su poesía. Esto nos obliga a abandonar la convencional valoración cualitativa basada en una posible perfección o imperfección, para buscar una nueva perspectiva: poemas en los que se da una voz dominante, poemas en los que aparecen varias voces y, finalmente, poemas, muy pocos, en los que aparecen todas las voces y que crean un nuevo sentido de la palabra perfección y de la palabra plenitud.

Hay, pues, poemas que podemos llamar perfectos en un sentido tradicional o «antológico». Otros, como «La noria» o «Poema de un día», en un sentido machadiano.

Las tres voces son la crítica, la lírica y la metafísica. Unas pueden aparecer como dominantes, pero siempre en todos los poemas aparece el poso de las tres, con la excepción de los poemas más exteriores o convencionales, donde una voz apaga a las demás y, al quedar aislada, queda asimismo empobrecida y no llega a alcanzar la esencialidad machadiana. Esencialidad a la que se puede acceder a través de cualquiera de ellas, siempre que en el silencio del poema vibren las otras.

Dentro de estas tres voces aparecen varios temas dominantes: la geografía, la tierra, la naturaleza, las estaciones del año, la conciencia del tiempo, los pueblos y las ciudades de provincia, las casas con sus balcones, sus ventanas, su salón familiar y su patio, la percepción de la realidad, los sentimientos, la esencia, el agua, la colmena, la pureza y Dios. Voces y temas que afectan a la expresión: el léxico, las imágenes, las variaciones, la presencia de lo musical y de lo pictórico, la métrica, el humor, la distancia entre lo prosaico y lo poético, las reflexiones sobre la poesía y, finalmente, las influencias.

O no finalmente. Pues es por aquí por donde nos conviene empezar. El término «influencia» es muy querido por los investigadores, pero tienen tanto de estéril como de engañoso. La influencia se da cuando el poeta todavía no ha madurado y necesita apoyarse en otras voces para afirmar la suya. El poeta que no madura nunca es fácilmente identificable con lo que en pintura se llaman las escuelas. Es, pues, en el caso de la literatura, un término negativo. Las verdaderas influencias son simplemente un poso, un sedimento muy difícil de detectar. Por eso es más conveniente hablar de identificaciones, del diálogo que se establece entre poetas de una misma generación o de distintas generaciones. Es el caso de Machado, hay una identificación clara y explícita con Gonzalo de Berceo, pero muy especialmente con Jorge Manrique, con Bécquer y con el pensamiento de Unamuno al que considera su maestro. Más compleja es, en cambio, su relación con el modernismo.

Es imposible, por más que muchos críticos lo han intentado, como si el modernismo fuese una lepra, negar en Machado la presencia a veces demasiado visible del modernismo.

Paradójicamente, es una presencia que tenemos que agradecer, pues de nuevo confirma la necesidad de acercarnos a su poesía como una *work in progress*. Lo cual nos permite ver la distancia (no necesariamente cronológica o evolutiva) que va de lo más exterior del modernismo a lo machadiano, pasando por un estado intermedio o de transición. No deja de ser revelador que Machado no abandone un lenguaje de filiación modernista, sino su actitud hacia dicho lenguaje. En este sentido, la estética modernista le sirve de imprescindible punto de partida para llegar a la esencialidad, como le sirvió asimismo a Valle Inclán. Es, pues, tan absurdo decir que *Campos de Castilla* es un repudio de la estética modernista como decir que lo es *Tirano Banderas*. El modernismo es el único vehículo disponible para penetrar en la modernidad a través del simbolismo. En este sentido, Bécquer y Darío son presencias tan importantes, en el proceso de esencialización, como lo es Manrique para la incorporación de la voz ética.

Machado, en «Retrato», el poema con que se abre *Campos de Castilla*, rechaza «los afeites de la actual cosmética» y, nos dice, como hemos visto, «A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una». Que es, por supuesto, su voz esencial. Pero también la voz esencial de todo poeta. Entre ellos Rubén Darío, al que elogió repetidas veces, precisamente porque si bien Rubén Darío es modernista, el modernismo no siempre es Rubén Darío: es su eco, su decadente degeneración o su tergiversación.

La presencia modernista es visible en su primer libro, *Soledades*, sobre todo en la segunda sección, «Del camino». Es decir que, paradójicamente (y si repito esta palabra es porque lo que quiero mostrar es que sólo a través de la paradoja podremos acercarnos a la fundamental paradoja machadiana, tan estrechamente relacionada con la ironía señalada por Valente), es decir que paradójicamente, decía, en la primera sección aparece asimilado lo que luego parece algo puramente mimético. Menciono poemas de clara filiación modernista como, entre otros, el XXVI (¡Oh, figuras del atrio, más humildes...), el XXVII (La tarde todavía), el XXVIII (Crear fiestas de amores), el XXIX (Arde en tus ojos un misterio virgen), el XXX (Algunos lienzos del recuerdo tienen...), el XXXI (Es una forma juvenil que un día...), el XXXII (Las ascuas de un crepúsculo morado) y, sobre todo, el XX («Preludio»):

> Mientras la sombra pasa de un santo amor yo quiero
> Poner un dulce salmo sobre mi viejo atril.
> Acordaré las notas del órgano severo
> Al suspirar fragante del pífano de abril.
> Madurarán su aroma las pomas otoñales,
> La mirra y el incienso salmodiarán su olor;
> Exhalarán su fresco perfume los rosales,
> Bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor.

Es fácil observar como «sombra», «santo amor», «abril», «aroma», «rosales», o «tibio huerto» son tan inconfundiblemente modernistas como inconfundiblemente machadianos, por lo que, sin negar la distancia que los separan, tampoco podemos negar su estrecha relación.

Soledades, para los amantes del Machado íntimo y esencial, entre ellos Cernuda, está lleno de elementos tópicos: «mendigos harapientos», «marmóreas gradas», «la negra túnica», en el poema XXVI y en la curiosa variación del mismo poema, el XXXI, de nuevo en torno a la figura del mendigo. Pero también podrían considerarse como tópicos «las marchitas frondas», «el agua de la fuente», las «amarillentas hojas» o «el viento de la

tarde» del poema XC, si no tuviesen resonancias tan sugeridoras del mejor Machado. Hay poemas de escaso interés, y muchos otros de escaso interés pero con elementos claves, como el XIII (Hacia un ocaso radiante) o el LIX (Anoche cuando dormía), que nos acercan a los mejores. Pero son muchas las composiciones en las que ya hay elementos del Machado más maduro, notablemente en la primera sección, donde destaca el XI, «Yo voy soñando caminos / de la tarde...». De la segunda sección es especialmente interesante el XXXVI, «Es una forma juvenil que un día...», poema poco citado en el que nada hay de arbitrario en la espiritualización y esencialización del paisaje, con imágenes audaces («las hojas de sus copas / son humo verde que a lo lejos sueña») y en el que, como en otros poemas de Machado, vemos la realidad a través de una ventana que nos revela un paisaje que aparece al mismo tiempo con la plasticidad de un cuadro y, como un sueño, en la lejanía. Por otro lado, un poema de la primera sección como el V, «Recuerdo infantil», ofrece simultáneamente una visión crítica de la educación española, dentro del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, una visión implícita de un tema dominante en *Campos de Castilla*, el de las dos Españas, a través de un cartel que representa a Caín fugitivo y a Abel muerto junto a una mancha carmín, y asimismo una transformación de la realidad exterior, no sólo a través de la ventana sino de la lluvia, para establecer una relación «irreal» entre la realidad exterior y la interior: «Los colegiales / estudian. Monotonía / de lluvia tras los cristales».

En *Campos de Castilla* no hay huella evidente del modernismo y, por lo tanto, desaparece la transición visible. Desaparecen asimismo, pese a la clara incorporación del prosaísmo, los poemas convencionales o exteriores. Lo que ha ocurrido, pues, es que Machado ha adaptado las exigencias de la estética de Rubén Darío (sinestesia, vaguedad, esencialidad) a sus exigencias de integrar la poesía en el tiempo. Junto a la eternidad modernista, en la que, puesto que la eternidad está fuera de nuestro alcance, sólo puede concebirse como atemporalidad, está la necesidad, precisamente porque es poesía de la temporalidad, de inscribirla en una dimensión exclusivamente humana, de espaldas a la divinización modernista. Sin embargo, dentro del libro advertimos también un desarrollo y la aparición de elementos nuevos que acabarán por formar parte de la esencia poética machadiana. Así, en CXI («Noche de verano») aparece el poeta «en este viejo pueblo paseando / solo, como un fantasma», que nos acerca a la figura más tarde familiar del poeta meditando, identificando camino con meditación y con sueño o ensueño, que aquí aparece todavía como el más exterior «como un fantasma» y el «Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería» del poema CXIX nos remite a «mi historia, algunos casos que

recordar no quiero», de «Retrato» (XCVII) o a «Era un día / (Tic-tic, tic-tic...) que pasó / y lo que yo más quería / la muerte se lo llevó» de «Poema de un día» (CXXVIII) y que desarrollará plenamente en la serie de poemas dedicados a Leonor.

Creo que a estas alturas ya ha quedado claro que la desaparición del modernismo como presencia no se debe a que en *Campos de Castilla* haya rechazado la estética a favor del compromiso. En ningún momento se puede hablar de esteticismo en su poesía. Lo que ocurre, repito, es que ha desplazado el énfasis de una voz a otra. En todo caso, la realidad exterior es aquí visible, aunque no en detrimento de la esencialidad final. De otro modo, ¿cómo se explican los poemas de *Nuevas canciones*? Aquí, por un lado ha desaparecido la voz visiblemente modernista, por el otro la visiblemente social, y, sin embargo, asistimos a una depuración muy cercana a la de *Soledades*, lo cual no excluye la presencia de elementos costumbristas, como en CLV («Hacia tierra baja») o, más incomprensibles, por inoportunas, las referencias mitológicas. Tal vez inoportunas, pero significativas, puesto que ahora no proceden del modernismo sino que parecen tanteos en busca de una nueva puerta simultáneamente de salida y de entrada.

Hay algo que sería realmente curioso si no confirmase lo que estoy tratando de mostrar aquí. Podríamos muy bien alterar el orden de la lectura y empezar por el final, es decir, por las *Nuevas canciones*, y en nada se alteraría la impresión del conjunto. Lo cual prueba que no puede hablarse de evolución, a no ser que hablemos también de involución. ¿Significaría esto que Machado repudia todo lo obtenido en *Campos de Castilla*? Muy improbable. Significa, en todo caso, que ha recurrido a experiencias anteriores para abrir un nuevo camino o, mejor dicho, para desarrollar una nueva voz para dejar las otras en el silencio. La clave está pues en la voz, la palabra y el silencio. En *Soledades* domina la voz lírica, aunque siempre esencial, en *Campos de Castilla* la histórica, aunque desde luego no es ni mucho menos exclusiva, en todo caso es la más visible, y en *Nuevas canciones* la filosófica o reflexiva sin rechazar el lirismo. Escribe Abel Martín en su libro de estética *Lo universal cualitativo* que «la palabra, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significación de lo humano», es decir, no abandona esta cordialidad que era el principio visible de *Campos de Castilla*. Pero añade algo más importante: «a las cuales ha de dar el poeta nueva significación». Por supuesto, «significación» equivale aquí a voz, a carga significativa (lírica, crítica, reflexiva), puesto que la palabra es siempre la misma, en una poesía donde, además, la frontera entre la denotación y la connota-

ción se ha borrado: todo es al mismo tiempo denotativo y connotativo. Por lo que se refiere al silencio, que tenemos que identificar con la esencia, con la nada y con el olvido, es en Machado un silencio paradójico o cargado de significación que podríamos identificar fácilmente con el Verbo, aunque también con «la voz amiga», es decir, la voz que escuchamos en el recuerdo y que puede ser, algo que parece haber pasado desapercibido a muchos, la de su madre.

Vale la pena una digresión para mostrar cómo se revelan, pero también cómo se ocultan algunas de las claves machadianas, puesto que la madre apenas si aparece en su poesía, como no sea la madre de nuestra lírica tradicional. En el poema LXXXVII, «Renacimiento» de *Soledades* nos dice, a propósito de la galería del alma:

¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
Y volver a sentir en nuestra mano
Aquel latido de la mano buena
De nuestra madre... Y caminar en sueños
Por amor de la mano que nos lleva.

Lo que ha de entenderse, en una poesía relacionante como la de Machado, como una respuesta al misterioso «palpitar suave de a mano amiga» que llama al poeta «desde el umbral de un sueño» en el poema LXIV.

Cierro la digresión y regreso al silencio. En «Daba el reloj las doce» (XXI), de «Del camino», es el silencio el que responde al poeta para revelarle la serenidad de la muerte:

El silencio
Me respondió: –No temas;
Tu no verás caer la última gota
Que en la clepsidra tiembla.
Dormirás muchas horas todavía
Sobre la orilla vieja
Y encontrarás una mañana pura
Amarrada tu barca a otra ribera.

La presencia del silencio se intensifica en *Nuevas canciones*, precisamente porque es aquí donde el poeta ha ido adelgazando la palabra para expresar una nueva delicadeza a través de la música, de la canción que ahora no necesariamente cuenta. «¡Volar sin alas donde todo es cielo!», se inicia el poema en un ansia de plenitud que no excluye el humor o, mejor dicho, el desenfadado buen humor. Y termina:

¡Claro, claro! ¡Poeta y cornetín
son de tan corto aliento! ...
Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.

Que en «Glosando a Ronsard y otras rimas» se convierte en una declaración estética que nos permite, al mismo tiempo, captar el sentido más profundo de la temporalidad, no como el tiempo de la historia, presencia importante, sino como el tiempo del ser humano o, volviendo a «Poema de un día», del corazón humano, tan distinto al del corazón metálico u objetivo del reloj. Dice o canta en «De mi cartera»:

Ni mármol duro y eterno,
Ni música ni pintura,
Sino palabra en el tiempo.

Palabra que aspira a trascender el lenguaje, incluido el artístico, para llevarnos al silencio esencial. Lo que explica la presencia de la canción, una canción tan cercana a Bécquer y Juan Ramón Jiménez como alejada de García Lorca o Alberti:

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
Contando su melodía.

Si en *Soledades* domina la melancolía y en *Campos de Castilla* el hastío, ahora es la gracia alada, un buen humor que podríamos llamar juvenil. Como es juvenil la sensualidad. Leonor que ocupa un espacio central en *Campos de Castilla*, elegíaca evocación de la mujer desaparecida, viva espina en el corazón, se ve desplazada por Guiomar. Y en todo el libro el pasado se ve desplazado por el presente y se va acortando la distancia entre el poeta y la claridad. También, como es propio de la poesía juvenil, hay una mayor presencia de lo personal y subjetivo. Las referencias a su vida han sido en Machado simples sugerencias, veladas por el pudor o por la ironía. Por eso los datos biográficos del «Retrato» de *Campos de Castilla* son muy escuetos, puesto que lo que le interesa es esencialmente un retrato a través del cual se exprese una estética, es decir, una concepción de la poesía, y una ética de la cordialidad y la bondad. En cuanto a su vida sentimental, «mi historia, algunos casos que recordar no quiero». Ya es significativo que lo llame «Retrato» y no «Autorretrato». Significativo también que se limite a decirnos de su infancia: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero». Se puede

comparar esta visión de claridad moral con la vibración con que se inicia el soneto dedicado a su padre: «Esta luz de Sevilla... Es el palacio / donde nací, con su rumor de fuente» (CLXV: «Sonetos», iv), con un nuevo tono de exaltación evocativa. O en el original autorretrato que hace contemplando su busto o retrato obra del escultor Emiliano Barral en «Glosando a Ronsard y otras rimas».

Lo más extraordinario de las *Nuevas canciones* es que el poeta ha llevado más lejos que nunca lo que muchos lectores han tomado como contradicciones, cuando se trata, repito, de alcanzar (¿evocar, podríamos decir?) la esencial unidad a través de la heterogeneidad. No deja de ser curioso, por ejemplo, que abunden los retratos y que sin embargo, en la aspiración al adelgazamiento, apenas si haya elementos visuales o colorísticos. La delicadeza no impide la presencia de elementos sorprendente. Imágenes con valor de greguería como «En Jerez de la Frontera / tormentas de vino blanco» (CLXXXIV, 289), «eché mano al estuche de las gafas / en busca de ese andamio de mis ojos, / mi volado balcón de la mirada», en «el diminuto / ataúd de bolsillo» (id. 292) Imágenes audaces como «Guadalquivir hace vega, / el campo relincha y brama» (CLIV), o las del poema XLXXII del cancionero apócrifo de Abel Martín:

¡Oh, claro, claro, claro!
Dormir es cosa vieja,
Y el toro de la noche
Bufando está a la puerta (i)
«Masón, masón, despierta.
Nudillos infantiles
Y voces de muñecas» (iv)
«la luna empieza a tocar
su pandereta y danzar» (v)

Audacias en las que vibra, como siempre, la temporalidad:

Entre montañas de almendros y peñas grises
El tren devora su raíl de acero.
La hilera de brillantes ventanillas
Lleva un doble perfil de camafeo,
Tras el cristal de plata, repetido...
¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?

que nos acerca a dos de los centros claves de la poesía machadiana: el corazón y el alma. En «Canciones de tierra altas» (CLVIII) parece concen-

trarse lo que ya identificamos como familiar o machadiano, es decir, allí donde no hay más huella visible que la creada por el propio poeta:

Se abrió la puerta que tiene
Goznes en mi corazón,
Y otra vez la galería
De mi historia apareció.
Otra vez la plazoleta
De las acacias en flor,
Y otra vez la fuente clara
Cuenta un romance de amor.

Regresamos pues, con un aliento más personal, a su primera poesía, a *Soledades*, es decir, más que trazar un recorrido que nos lleve de la vida a la muerte, de la infancia a la vejez, de una poesía impersonal a una comprometida y, finalmente, a una lírica y personal, hemos trazado un círculo. El círculo tiene, a diferencia de la línea, un principio y un fin. A diferencia de la línea, principio y fin, una vez trazados, se confunden. Hay, por supuesto, un recorrido que en realidad, por lo mismo que no tiene principio ni fin, es eterno e inmóvil, pero es también la vida real de los que «hogaño, / como antaño, / tienen toda su moneda / en la rueda, / traidora rueda del año».

Tal vez toda la poesía de Antonio Machado pueda resumirse en los versos dedicados a la muerte de Abel Martín, es decir, al propio Machado, que acude al heterónimo para expresar lo heterogéneo:

La sed que el agua clara no mitiga,
La amargura del tiempo envenenado
(...)
Ciego, pidió la luz que no veía.
Luego llevó, sereno,
El limpio vaso hasta su boca fría,
De pura sombra –¡oh pura sombra! – lleno. (391)

que nos remite a uno de los poemas centrales de Antonio Machado, «La noria», de «Humorismos, fantasías, apuntes», de *Soledades*, de nuevo en torno a la rueda y en el que aparecen ya, íntimamente relacionados, algunos de los elementos centrales de su poesía. Lo plebeyo (la mula, como en otro celebrado poema las moscas o como lo son las encinas frente a los líricos chopos), que anuncia la voz social; la tarde, procedente del crepuscularismo modernista pero aquí trascendido; el agua que canta, insinúa y revela; la mula que sueña y que, con los ojos vendados, es decir, ajena a la realidad exterior o superficial, sueña y escucha el canto del agua que sueña:

El agua cantaba
Su copla plebeya
En los cangilones
De la noria lenta.
Soñaba la mula
¡pobre mula vieja!,
al compás de sombra
que en el agua suena.
La tarde caía
Triste y polvorienta.

Y de pronto, con un guiño de humor, aparece la figura del poeta, es decir, del propio Machado, consciente aquí de su propuesta radicalmente renovadora:

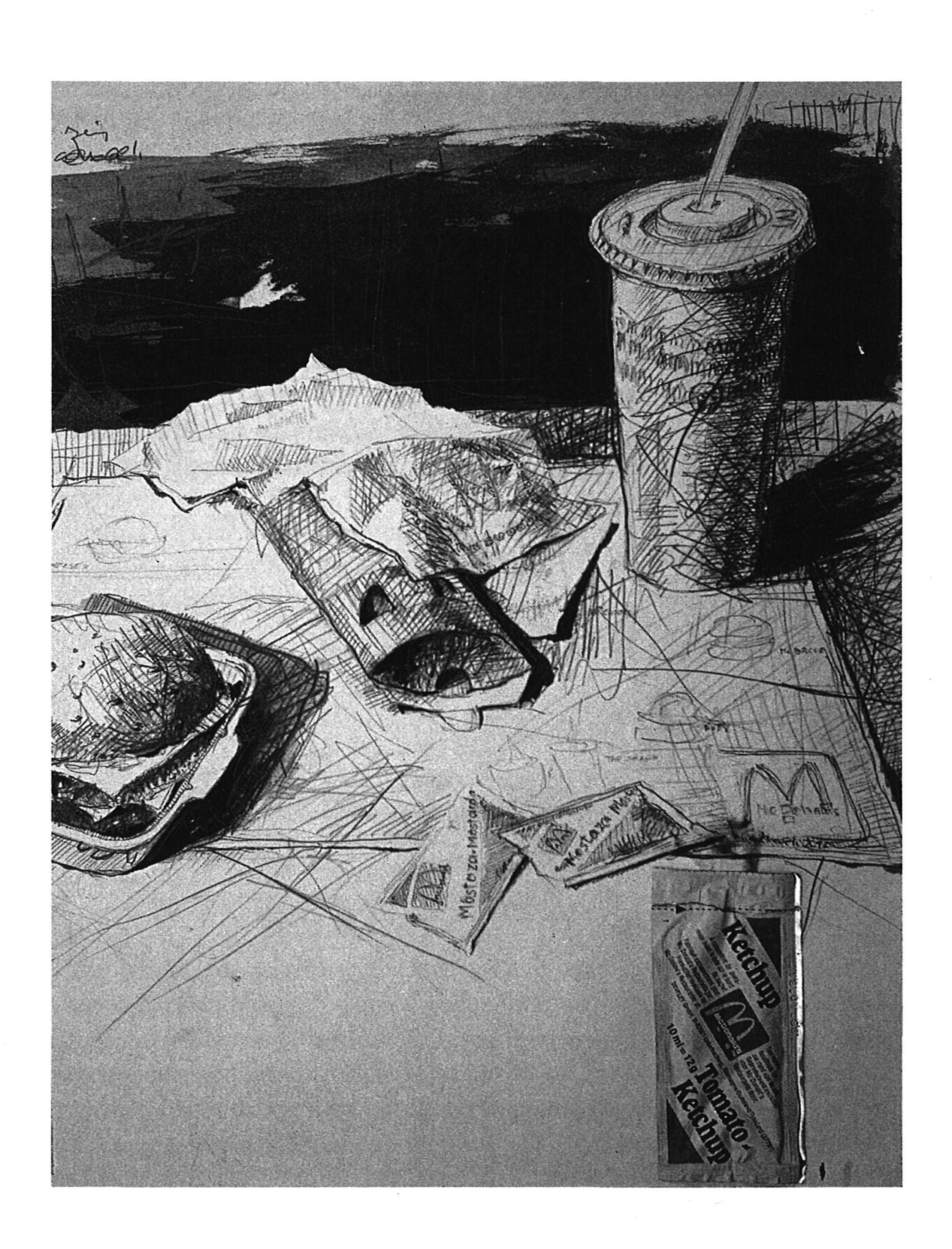
Yo no sé qué noble
Divino poeta
Unió a la amargura
De la eterna rueda
La dulce armonía
Del agua que sueña,
Y vendó los ojos,
¡pobre mula vieja!
Mas sé que fue un noble,
divino poeta,
corazón maduro
de sombra y de ciencia.

Este corazón de sombra y de ciencia, de misterio y realidad, de intuición y razón, está en toda su poesía y ocupa un espacio central en las reflexiones de Abel Martín y Juan de Mairena. Pero encuentra su resumen poéticamente más alto precisamente en el poema de la serie *Elogios* dedicado a Francisco Giner de los Ríos, en el que lo moral, lo social y lo lírico se funden. Poema, por otro lado, que no nos cuesta leer como una prolongación del «Retrato».

Espero haber ofrecido una interpretación verosímil de la poesía de Machado. He tratado de apoyarla en diversas lecturas del poeta. Y por diversas no digo varias o repetidas, sino desde distintas perspectivas. Sólo a través de estas distintas lecturas, a lo largo de muchos años, en las que he presenciado y vivido en mi misma piel los cambios estéticos, me ha permitido llegar al punto al que he llegado. Si mi exposición es verosímil y si es, como espero, poco convencional, podría decirse que la influencia de

Machado ha sido mínima y que los poetas han leído en un texto lo que no estaba en el texto ni en el contexto. Lo cual me permite volver a dos de las lecturas más agudas que se oponen para complementarse: la de Cernuda, defensor del primer Machado y crítico, como lo soy yo, de muchos aspectos de su obra, y la de José Angel Valente, defensor de su coherencia total. Y dado que tanto Cernuda como Valente representan dos de las propuestas poéticas más interesantes y menos convencionales de la poesía española, es posible, a través de ellos, abrir una lectura más verdadera y rica del poeta de la inconfundible, esencial heterogeneidad, no vestido de harapos sino «casi desnudo, como los hijos de la mar»*.

* *La primera parte de este trabajo se publicó en el número 583, correspondiente a enero de 1999.*


Mostaza-Mostarda
Ketchup
10 ml = 12g
Tomato-
Ketchup

La novela francesa contemporánea: formas del retorno*

Dominique Viart

De lo expuesto en la primera parte se extraen numerosas consecuencias: puesto que ya no hay valores seguros, todo es posible y vuelve a serlo; tal es la actitud de los escritores que se reúnen bajo la etiqueta de la «nueva ficción». Pretenden reconquistar para lo imaginario los espacios literarios perdidos en otro tiempo a favor de los formalismos textuales. No ya escribir la novela de la novela que se escribe sino escribir ficciones por el placer de fingir. Desconfiados ante tal laxitud, otros, por el contrario, aun reconociendo su propio deseo narrativo, sólo se entregan al relato con la condición de no hacerlo incautamente. Sus textos darán en un mismo objeto el relato y su parodia, renovando, de manera mucho más lúdica, los juegos de ciertos «nuevos novelistas», con las formas canónicas de la novela policiaca, la novela de aventuras o la de ciencia ficción, o bien buscarán un despojamiento mayor del relato en relación a los estímulos imaginarios, de modo que aquel objeto parezca reducido a la pura narratividad: novelas minimalistas, blancas, cuyo editor, Jérome Lindon, denomina «impasibles».

Una cuarta vía intenta colocar las vicisitudes del relato al servicio de las consabidas vicisitudes de la memoria, la conciencia de sí o la transmisión de la historia familiar. Esta vía me parece el punto de coincidencia entre las dos perspectivas. Testimonia, por una parte, la ampliación de la sospecha antes evocada y por otra, la preocupación por recuperar las huellas de lo que puede estabilizar las representaciones en el momento en que todo se diluye. Hoy, en medio del desamparo, se trata de reconstruir el recuerdo de lo que fue. No tanto, aunque a veces sea el caso, para complacerse en cierta nostalgia del tiempo pasado, o para refundar el presente en unos valores que se lamenta haber olvidado, sino para intentar comprender la fractura en la cual estamos. Es así cómo el pasado se reconstruye para percibirlo y medirlo mejor. Si ser es haber sido, se trata de saber lo que se ha sido para poder ser un poco mejor uno mismo.

* *La primera parte de este trabajo fue publicada en el número 581 de la revista, correspondiente a noviembre de 1998.*

Estas últimas obras, que yo denominaría con gusto de «La mirada que remonta» se enfrentan ahora con numerosas dificultades. No quieren ser más las víctimas de unas representaciones preparadas. Han de evitar, en consecuencia, o desconstruir, si se quiere, los discursos habituales de la historia oficial. Para retomar el título de Claude Simon, serán «tentativas de restitución», lo más cercanas posibles a los hombres y las cosas, como, por ejemplo, los varios relatos de la primera Guerra Mundial, que resucitan, a dos generaciones de distancia, los testimonios inmediatos no sólo de Dorgelès o Barbusse, quizás olvidados, sino los de abuelos y tíos abuelos, unos antepasados que estuvieron mucho tiempo abandonados a una rememoración machacona y al silencio. Pero la generación actual sólo puede asumir esos testimonios por medio de relatos recibidos o reconstruidos. Haciéndolo, se enfrenta con la dificultad intrínseca de los relatos, su inverificabilidad, su subjetivismo, sus deformaciones, a lo que se añade lo variable de la misma recepción. Vicisitudes de la memoria y del relato se mezclan indisolublemente en la prosa narrativa que hoy intenta dar cuenta de ellas. Es decir que los «relatos de memoria» están lejos de esa ingenua sencillez que les atribuyen los vanguardistas residuales.

Esta perspectiva de esquema y panorama muestra que está en cuestión, en los avatares del «retorno al relato», cierta concepción de la modernidad, al menos tal como se radicalizó desde los años cincuenta. Estética de la ruptura y de la tabla rasa, textualismo militante, experimentalismo desconstructor, solipsismo de la obra obsesionada por sí misma. Estas directivas son las cuestionadas en la actualidad/ En contra de tales prácticas se redescubre hoy un interés cierto por el pasado, una preocupación por el texto pero no en tanto texto sino por la precisión de sus objetivos, una búsqueda que intenta hallar los medios de construir una finalidad más allá de las ilusiones de transparencia; finalmente: una obra que encuentre su objeto fuera de sí misma. Pero las cuatro vías que he bosquejado brevemente no conservan la misma distancia respecto de la crítica moderna. Se puede intentar una descripción de sus límites. Sin duda, la más radical de estas vías, hasta tal punto que se la ha podido considerar «reaccionaria», es la «nueva ficción».

La expresión *nueva ficción* apareció como título de una obra de Jean-Luc Moreau en 1992[1]. A medias obra crítica y presentación antológica de siete escritores (Patrick Carré, Georges-Olivier Chateaureynaud, François Coupry, Hubert Haddad, Jean Levi, Marc Petit y Frédéric Tristan), este libro intenta diseñar la estética común a estos autores y a otros citados en su

[1] *Jean-Luc Moreau,* La nouvelle fiction, *Minuit, Paris, 1987.*

entorno (Ariel Denis, Romain Gary, Michel Le Bris). Muy críticos respecto de la psicología, las pretensiones realistas y el recurso a la anécdota, estos autores no anhelan, de ningún modo, resucitar la novela balzaciana, sino la potencia de imaginación y de narración que manifiesta el autor de *La comedia humana.* Se proponen utilizar «absolutamente todos los medios del arte novelesco sin hacer un fin en sí mismo con ninguno de ellos, ni siquiera con la novela misma». Se ve bien claro qué fin se persigue pero, agrega Moreau, el propósito «no es recusar en bloque la llamada Nueva Novela ni su herencia, aunque convenga hacerle algunos reproches». Considerando que la literatura sólo puede renovarse desde la ficción, estos escritores hacen el elogio del relato[2], ese «espacio y ese tiempo escasos y privilegiados que pueden transformar lo cotidiano en algo esencial, la insignificancia o las significaciones múltiples, en sentido», según dice Frédéric Tristan[3]. Se trata también de una estética de la transfiguración. Tristan tiene al respecto una fórmula: «Achinar la realidad», así como ciertos chamarileros «achinan» una tabla de madera para que parezca una antigüedad oriental[4]. Lo propio del hombre es la capacidad de achinar, en una época que «se jacta de desmitificarlo todo y, especialmente, en transformar los altares en mesas de madera blanca»[5]. Potencia de lo imaginario y de la falsificación, la ficción recobra para sus autores las cartas de nobleza un tanto desdeñadas en la época de la «producción» literaria y de la «aventura de una escritura». Tristan prosigue: «Tal es la idea del relato y de la narración cara a Paul Ricoeur. Nuestra vida se vive en tanto narración y no en tanto lugar. El hombre se narra sus estados sucesivos. Atrapa la existencia como un texto del cual surgen a veces unos fragmentos del yo y de lo real, indiferenciados».

Las obras de estos autores no se libran de cierta herencia, sino, muy por el contrario, se colocan voluntariamente en la posición de continuadoras. Moreau muestra cómo es fácil situarlas en la huella de Cervantes o Stevenson, modelos reivindicados por muchos de ellos. Su libro, en efecto, se refiere a menudo a Stevenson y a sus *Ensayos sobre el arte de la ficción* editados por Michel Le Bris. De ellos rescata esta fórmula, según él determinante: «la ficción se llama relato novelesco». Basta recordar los nombres de algunos de los personajes creados por estos escritores: David Bloom que se hace pasar por Heinrich von Eschenbach en *Con David Bloom en el papel de David Bloom* (1987) de François Coupry y John Delaware en *El*

[2] *Moreau prefiere el término historia al de relato, que le parece cerrado, acabado, algo chato.*
[3] *Frédéric Tristan,* Le cendre et la foudre, *Balland, Paris, 1982, posfacio, página 248.*
[4] *Ver Tristan,* Fiction ma liberté, *Rocher, Paris, 1996.*
[5] *Ver Tristan,* Fiction ma liberté, *Rocher, Paris, 1996.*

ángel en la máquina (1990) de Tristan, para reencontrar los ecos de ciertas lecturas, en estos casos, de Thomas Mann, James Joyce y Fenimore Cooper. O también: *Las heroicas tribulaciones de Balthasar Kober* (1981) reconoce cierto parentesco con *Opus Nigrum.*

Los relatos, en efecto, se nutren de relatos: este «retorno al relato» participa de la reescritura y de los juegos de la memoria. Hay que buscar en la literatura extranjera, sobre todo en la anglosajona, de Sterne y Defoe a Huxley y Durrell, a menudo invocada por estos escritores en contra de las tendencias dominantes en la literatura francesa, el fermento de la empresa. Su panteón es rico en referencias a los grandes nombres de la literatura europea. Pero también hay que pensar en la literatura sudamericana que «por la inagotable riqueza de su invención ha representado por mucho tiempo entre nosotros una suerte de antídoto contra la anemia sistemáticamente cultivada de la literatura francesa», declara Moreau. Es verdad que si el Vargas Llosa de *Conversación en La Catedral* y *La casa verde* o el Cortázar de *Rayuela*, no están lejos del experimentalismo francés, el gusto por el relato y la potencia de lo imaginario lo conducen hacia García Márquez y los autores del llamado realismo mágico. Tal vena novelesca del relato rey parece haber marcado a los autores franceses más allá de la «nueva ficción». Se puede pensar en Sylvie Germain y en su imaginación novelesca situada en los confines de la historia y el mito: *El libro de las noches* (1985), *Noche de ámbar* (1987) y aun en François Thibaut con *El valle de los vértigos* (1988).

El modelo último de la «nueva ficción» sería el mito, en tanto, justamente, el mito es de entrada un relato imaginario que excede a su propia anécdota y desconoce la simple psicología para obedecer a unos resortes más oscuros y esenciales. Por otra parte, muchos de estos autores han recurrido a los mitos, como por ejemplo el eterno retorno en Haddad, o han pretendido inventarlos. Se ve que esta literatura se alimenta de las fuentes mismas del relato. En esta medida, rompe con el discurso y las prácticas de la modernidad: «El relato es este misterio. Nos viene del fondo del tiempo. Mircea Eliade lo descubre en la raíz misma de lo sagrado», recuerda Tristan y a continuación precisa: «La gran tentativa de desacralizarlo todo que fue la empresa de la modernidad debía, con facilidad, prescindir del relato. Hoy, en ese movimiento inverso que algunos denominan postmodernidad, el relato ha sido llamado para recobrar su lugar privilegiado, a la vez desmitificador y mistificante. Desmitificador porque la ficción, sin embarazarse para nada con las apariencias de lo real, es capaz de desestabilizar las convenciones y los conformismos, aunque más no sea por medio de las capacidades del humor más diverso y sutil. Mistificante porque, en su más

alto nivel, el relato es la única expresión de lo real susceptible de no mentir y de alcanzar el centro vivo de lo imaginario: lo maravilloso»[6].

Sin duda, el placer de narrar es ampliamente compartido, sobre todo por algunos escritores que enaltecen todas las formas y temáticas en las cuales la novela se ha desplegado con el buen éxito que todos conocemos. Pero, en tanto practicado por gentes marcadas por décadas de formalismo, este placer toma una coloración muy diferente de la que tiene en la «nueva ficción». El gusto por el relato se apoya en un conocimiento íntimo de sus recursos. Narrar es, a la vez, abandonarse al gozo narrativo y jugar con los ingredientes del relato, por otra parte reconocidos. Así como Robbe-Grillet y Claude Ollier se apoderaban de los modelos de novela policiaca, de la novela colonial o de la ciencia ficción, para subvertirlos (*Las gomas*, *La celosía*, *La puesta en escena*), Jean Echenoz retoma esas formas novelescas y se las apropia. Pero donde la escritura de Robbe-Grillet bloqueaba el relato impidiendo que la narración adviniera, según el principio de «atasco del relato», al que ya he aludido, Echenoz nada rehusa a la narración, la cual es perseguida aun poniendo en peligro la coherencia diegética. En todo caso, las numerosas intrusiones del narrador en la narración, los múltiples guiños al lector, señalan una ironía en la práctica misma del relato. Estamos en un sistema de doble registro, del cual son ejemplos *Novela reina* y *Novela furiosa* y *El nombre de la rosa* y *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco. De esta renovada práctica del relato cabe destacar su carácter libertador y lúdico. El placer reside en el juego, a veces en el doble juego. Estos textos se ofrecen a la lectura inmediata casi sin dificultad (más precisamente en el caso de *Novela reina*, ya que *El nombre de la rosa*, al menos al principio, exige cierta información sobre la vida religiosa medieval) a la vez que seducen a los lectores eruditos por su constante juego de alusiones. No se trata de bloquear la mecánica novelesca sino de hacerla funcionar mostrando sus bambalinas o transformándola en un ejercicio de sombras chinescas.

La novela, como género y modelo con el cual se juega, es el principal objeto de estas novelas. Como lo muestra Frédéric Briot a propósito de Gilbert Lescault, Jacques Roubaud, Olivier Rolin y Antoine Volodine, deviene la referencia misma de un relato «que vive del relato» y de unos «libros enrollados en los libros». Este trabajo de préstamo y reescritura está muy cerca del grupo Oulipo, con el cual Lescault y Roubaud tienen más de una afinidad. Se vuelve bricolaje, dice Briot, a partir de una materia cultural de

[6] *«Le spectacle est à l'intérieur», entrevista con Jean-Luc Moreau, pp. 87/8.*

la que se conserva una activa memoria. Los elementos recibidos de la cultura de la novela resultan combinados, imitados, parodiados y recompuestos según los modos propios de cada autor, funámbulo del préstamo y la reescritura. El principal motivo de la escritura es el reciclaje y, al hacerlo, pone en escena cierto agotamiento de la literatura, que se convierte en materia novelesca y no simplemente objeto de reflexiones críticas.

Tales textos se aproximan a lo que propone cierta literatura norteamericana tal como la glosa el novelista John Barth. En dos célebres artículos, este escritor anuncia el fin de una «literatura de la extenuación» y su reemplazo por la «ficción postmoderna» considerada como la «literatura de la renovación»[7]. Los escritores que inspiran este movimiento son Calvino, Nabokov, Borges y aun García Márquez, cuyos relatos pervertidos, al mezclar los juegos de la ridiculización y la parodia, juegan con la lógica y las costumbres literarias. Las novelas de Echenoz y más, tal vez, las de Renaud Camus (que ha abandonado desde hace algunos años tal práctica) están evidentemente marcadas por esos virtuosismos narrativos.

Contrariamente a la economía de las obras de la «nueva ficción», estas novelas privilegian el relato sobre la diegesis. La historia, efectivamente, importa poco. El impulso narrativo domina y expresa cierta indiferencia por las compulsiones puramente diegéticas. Echenoz, por ejemplo, desprecia las motivaciones internas y la verosimilitud. Esta actitud abunda entre ciertos escritores que escogen deliberadamente rechazar todo esfuerzo imaginario para bucear en la trivialidad cotidiana. En la huella de Echenoz y de Jean-Philippe Toussaint se sitúan Christian Gailly y Patrick Deville, en primer lugar, como también Marie Redonnet, cuyo tono singular la aparta de esa suerte de escritura linfática y a la vez extraña que caracteriza a Toussaint y a otros similares. Estas novelas se sostienen a veces sólo por el relato, más exactamente por la dinámica narrativa que hace posible contar algo cuando no hay nada que decir. Si se le quita la fuerza de la inercia narrativa, sólo queda algún que otro rasgo de humor.

Estos textos son la prueba por excelencia y a la vez minimalista, del retorno al relato en la literatura contemporánea. Son, en efecto, lo contrario de la Nueva Novela, en tanto ésta desdeñaba el relato y aquéllos se reducen al puro relato. Pero no debemos considerarlas como obras tan minimalistas que se aparten de toda tradición, porque estos textos, voluntariamente despojados de toda cultura y en esto aparentemente muy distintos de Renaud Camus y Eco, paradójicamente, sólo resultan legibles para los lectores cultivados. No a causa de tal o cual juego alusivo, sino porque

[7] *John Barth, «La littérature du renouvellement»,* en Poétique, *nº 48, noviembre de 1981.*

se conforman con los modelos narrativos ampliamente cultivados en nuestra literatura. Son como esos vestidos de papel que reemplazan al textil en ciertos ejemplos de alta costura.

Este tipo de relato minimalista acaba por quedar fuera de toda categoría novelesca. Su reduccionismo es tal que lo novelesco está totalmente ausente, porque se narra un encuentro que no sucede (por ejemplo: *El aparato fotográfico* de Toussaint, 1998). No es el caso de las novelas de Echenoz, que juegan con los temas por lo menos tanto como con las formas. Por ello, cada una de dichas novelas remite a una filiación identificable: novela policiaca (*Cherokee*, 1983), novelas de aventuras (*El desatino malestar*, 1986), ciencia ficción (*Nosotros tres*, 1993), etc. Las reminiscencias literarias no están lejos, entre otras, Julio Verne. Pero es notable que sea la novela histórica la que da lugar a numerosas realizaciones como las citadas de Camus y Eco. Este retorno a la Historia, posible respuesta al trabajo cada vez mayor de los historiadores en el campo narrativo, parece especialmente significativo en una literatura que surge del aislamiento intemporal. En efecto, si las estructuras narrativas son ahistóricas (y convendría reflexionar sobre esto más de una vez), la materia narrativa que se le relaciona cada vez más nítidamente, es de gran fuerza histórica. Las obras de la «mirada que remonta» lo muestran con evidencia.

El movimiento general de la presencia de la Historia en la novela se ha reforzado en los últimos años. La moda de la novela histórica en sentido estricto, caracterizó, según se ha visto, a los años setenta. Le ha sucedido una serie de textos más intimistas, en que la Historia sólo aparece desde un punto de vista personal, familiar o, por mejor decir: singular. Evidentemente, este movimiento se vincula con el gusto actual por la «escritura de sí mismo» según la expresión de Philippe Lejeune. Teorizada en los años del estructuralismo, la autobiografía ha dado lugar, en parte por provocación intelectual y en parte por necesidad literaria y psíquica, a las llamadas «autoficciones». Este sorprendente retorno al sujeto se dio, en principio, entre los críticos y entre los novelistas más comprometidos con la exploración textual. Ante todo, Roland Barthes en su *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), que dio lugar a la expresión «autoficción», debida al crítico Serge Doubrovsky, el cual así designa a sus propias obras, híbridas de ficción y autobiografía (*Hijo*, 1944; *El amor propio*, 1982; *El libro quebrado*, 1989). En todo caso, el fragmentarismo utilizado por Barthes y la escritura convulsiva, enteramente construida con juegos de palabras según el principio de asociación libre propuesto por el psicoanálisis, que practica Doubrovsky, todavía pertenecen al experimentalismo y no resultan favorables al despliegue de la narración. Los textos autobiográficos de Claude

Simon, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet, a los cuales hemos hecho mención, o, con notables diferencias *Biografía novela* de Yves Navarre (1981), aceptan cada vez más las formas narrativas.

Los comienzos de los años ochenta están marcados por esta otra forma de retorno al relato que procede de la escritura de sí mismo. Poco conocida por sus novelas (*Los armarios vacíos*, 1974), Annie Ernaux conoce en 1983 un gran éxito con *La plaza*, una evocación de su padre donde se despliega el relato del difícil desarrollo personal del autor, en el seno de una familia que no comparte sus valores ni su cultura. Otros relatos de la misma técnica, *Una mujer* (1988) y *Pasión simple* (1992), respectivamente dedicados a la muerte de la madre y a una aventura sexual, prosiguen en la misma línea. Con una escritura muy diferente, más violenta y menos analítica, Nina Bouraoui (*La vidente prohibida*, 1991) manifiesta la preocupación de decir la realidad de un sujeto desgarrado por la confrontación de culturas. A un conflicto de épocas invitan los textos de Pierre Bergounioux (*Miga*, 1985), particularmente sensible a la verdadera sacudida de civilizaciones que conocieron los años sesenta, durante los cuales el mundo rural, mantenido dentro de tradiciones seculares, vio llegar las innovaciones del progreso tecnológico, o François Bon, atento por su parte a la desaparición de la civilización industrial (*Tiempo máquina*, 1994). Sería atrevido confundir estos textos con las novelas de la nostalgia, de las cuales sea quizá Richard Millet el más cercano cuando escribe sus negras evocacones de la vida paisana en las montañas de la Corrèze (*La gloria de los Pythre*, 1995, y *El amor de las tres hermanas Piale*, 1997).

Escritura de sí mismo, escritura familiar y memoria de las huellas dejadas por la Historia en los destinos individuales: he allí lo que reúne a unas obras muy distintas y tan próximas como pueden ser las de Pierre Bergounioux y Jean Rouaud (Premio Goncourt en 1990 por *Los campos de honor*). Como en *La acacia* de Claude Simon, la importancia de la primera Guerra Mundial y los esfuerzos de las generaciones que no la conocieron por comprender y reconstruir lo que fue la violencia hecha a la carne humana y al espíritu humanista, atraviesa estas obras. Lo que tales textos ponen en evidencia en su manera de tratar la evocación del pasado, es, más que el pasado mismo, la irremediable pérdida de lo que fue y que el relato admite, a veces, que es impotente para abarcar verdaderamente. Tal búsqueda, tal necesidad de comprender, obsesionan la obra de Bergounioux (*Este paso y el siguiente*, 1985; *La casa rosa*, 1987). Estos relatos de la memoria y de la pérdida constituyen la prueba de un duelo imposible, porque el pasado nunca está suficientemente constituido como para escaparse de él. No es

indiferente que *Era toda una vida* empiece en un cementerio, que el autor publique *El entierro* (1992) o dedique «A los muertos» el último capítulo de *Tiempo máquina*. El lugar de la muerte es igualmente fundamental para Bergounioux (*El huérfano*, 1993; *El día de todos los santos*, 1994) quien la muestra como inacabada, así como para Richard Millet que abre *La gloria de los Pythre* con el olor de los cadáveres dispersos en la nieve a la espera de que el final del invierno permita enterrarlos, o para Jean Rouaud que la convierte en el activo corazón de sus rememoraciones.

Porque es bajo el signo de la pérdida y de la imposible restitución donde se sitúa la mayor parte de estos textos *Las vidas minúsculas* (1984) de Pierre Michon y, más aún, posiblemente, *Rimbaud hijo* (1991) lo muestran: nunca se sabe bien lo que les ocurre a los hombres. Tributarios del relato incierto o de su vulgata a la vez rica y mistificante, los narradores, como en el caso de *La acacia*, que trata de averiguar a través de ciertos objetos lo que fue la vida y la muerte de su padre, están obligados a suponer, a imaginar. El relato fija sus dudas y sus perplejidades, que son también las de la memoria misma. Si la memoria está bien, como decía Janet, se convierte en una conducta del relato, una conducta azarosa y reinventada a cada paso. La presencia cada vez más fuerte de la fotografía en la narración (Michon, Bergounioux, Rouaud, Simon, etc) señala estas insuficiencias de la memoria que, por otra parte, la fotografía suscita sin satisfacer, impulsando el movimiento mismo de la narración y la imaginación para dar a las imágenes fotográficas un desarrollo temporal.

Por su parte, Gusdorf lo explica en *Memoria y persona* –y las obras de Stendhal, Proust o, más cerca de nosotros, Simon, no dejan de mostrarlo– el recuerdo se transforma por lo que soy en el momento en que recuerdo, como la fotografía por mi manera de mirarla, por más que a las incertidumbres de los documentos y los testimonios, a los trastornos de la memoria, se añadan las vacilaciones del sujeto. El relato se hace también relato de sí mismo, como lo prueba hasta la evidencia la parte de lo imaginario convocada por Gérard Macé al evocar a Champollion, por Pascal Quignard evocando a determinada patricia romana, por Pierre Michon en busca de Rimbaud o Van Gogh (*Vida de Joseph Roulin*, 1988). El sentido del relato conjuga aquí la ficción, el saber y la memoria, con una voluntad manifiesta de hundirse en las cosas, cuyos ejemplos más representativos pueden ser las ficciones «arqueológicas» de Alain Nadaud (*Arqueología del cero*, *La memoria de Eróstrato*, *Desierto físico*) hasta por su ambición de «remontar» el tiempo (*El reverso del tiempo*) que es como remontar el sentido.

Remontar o buscar el sentido implica la preocupación por el origen, muy marcada en Quignard y Nadaud. Tal preocupación se encuentra bajo una

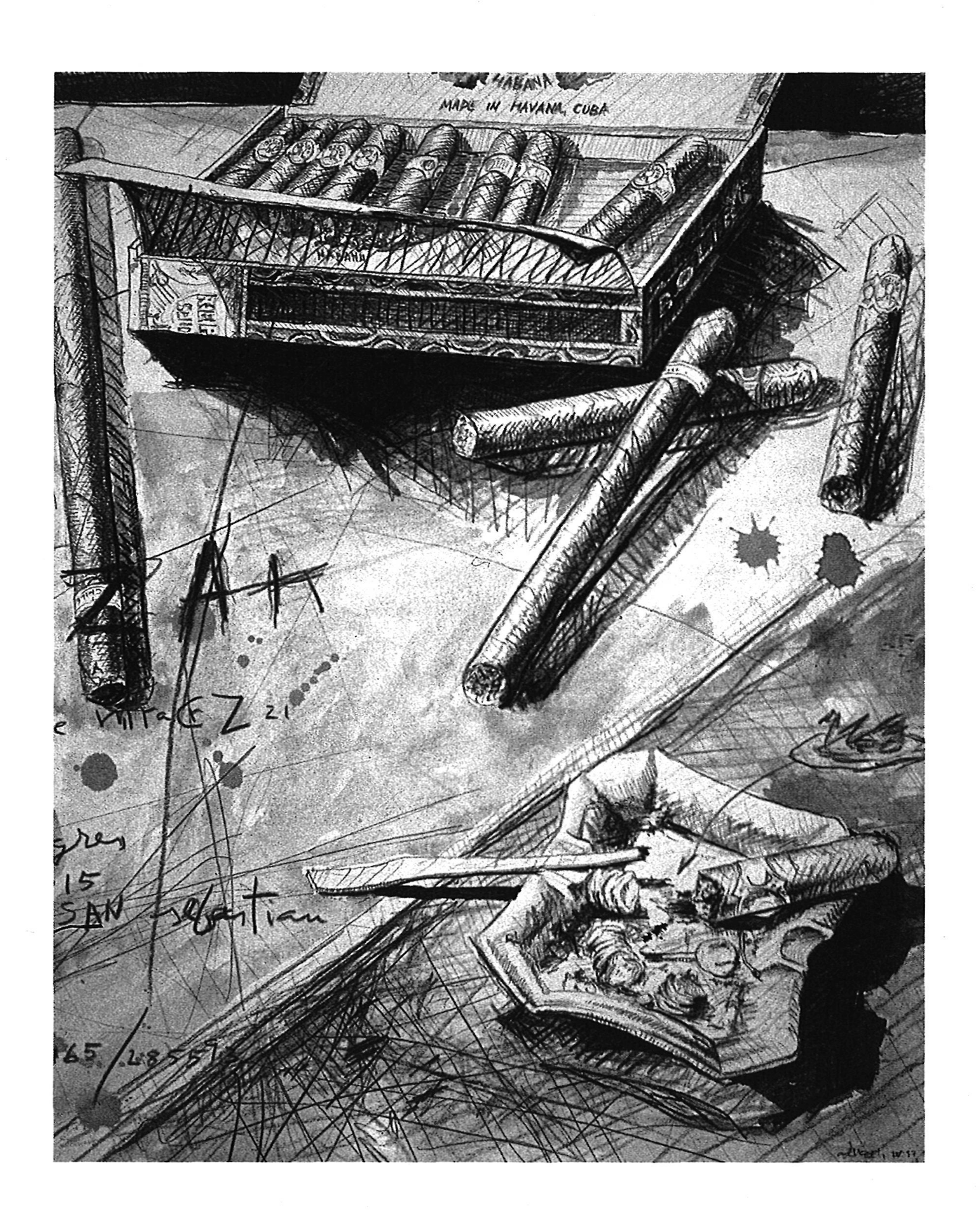
forma sensiblemente diferente en la literatura de origen francófono cuya importancia en el campo literario de estos últimos años tiene puntos en común con lo antedicho. Me parece que se reúnen en las obras de Tahar Ben Jelloun (*El niño de arena*, 1985; *La noche sagrada*, 1987) de Patrick Chamoiseau (*Texaco*, 1992; *El viejo y el moloso*, 1997), por citar unos pocos nombres, el gusto por las formas originales del relato, cercanas al cuento oral, que tales obras reivindican como modelo y fundamento, la preocupación por preservar una historia propia de culturas en mutación, y un trabajo textual que se presenta frecuentemente como la transcripción elaborada de relatos anteriores. Las tres grandes articulaciones del relato y de la memoria se encuentran así realizadas simultáneamente: memoria del relato como forma, memoria de relatos a transcribir, y relato de una memoria individual o colectiva. Se encontrará, por otra parte, la misma preocupación en los escritores metropolitanos inspirados por las literaturas francófonas, sean Le Clézio o Michel Tournier, que comparten una fascinación segura por la oralidad y su carga de referencias culturales ajenas (*Desierto*, 1980; *La gota de oro*, 1985).

Una de las lecciones esenciales de este retorno manifiesto del relato en la economía literaria de este fin de siglo es, más que un abandono o una denegación de la modernidad, un cierto desplazamiento de sus apuestas. En lugar de perseverar en el solipsismo y la ruptura de una vanguardia empeñada en la estructura de los textos, en su esencia, las obras recientes recuperan su objeto. Ciertamente, algunas siguen jugando con el relato como forma o hacen de este juego su objeto principal, pero la mayoría no se sirve ya del relato en abstracto. Este deviene el medio de reconstruir algo que se pierde. En este sentido, recobra su vínculo esencial con la memoria. Pero se ha desplazado una cosa que me parece fundamental: en tanto en la tradición del relato el acto narrativo y el contenido diegético tenían por objetivo principal una proyección del narratario –y a menudo, del narrador mismo– en la época considerada, el relato contemporáneo me parece poner el acento en el presente de su enunciación. El relato que retorna es un relato presente, aunque sea un relato de memoria. Lejos de arrancar a su público de su tiempo para sumergirlo en otro tiempo y otro espacio, lejos de actualizar ese otro espacio o ese otro tiempo, pone el acento en la discordancia que se abre entre la posición del narrador y la materia de su narración. El relato deviene así una forma continuamente cuestionada, desequilibrada. Tensa, pero en la incertidumbre misma de sus modos.

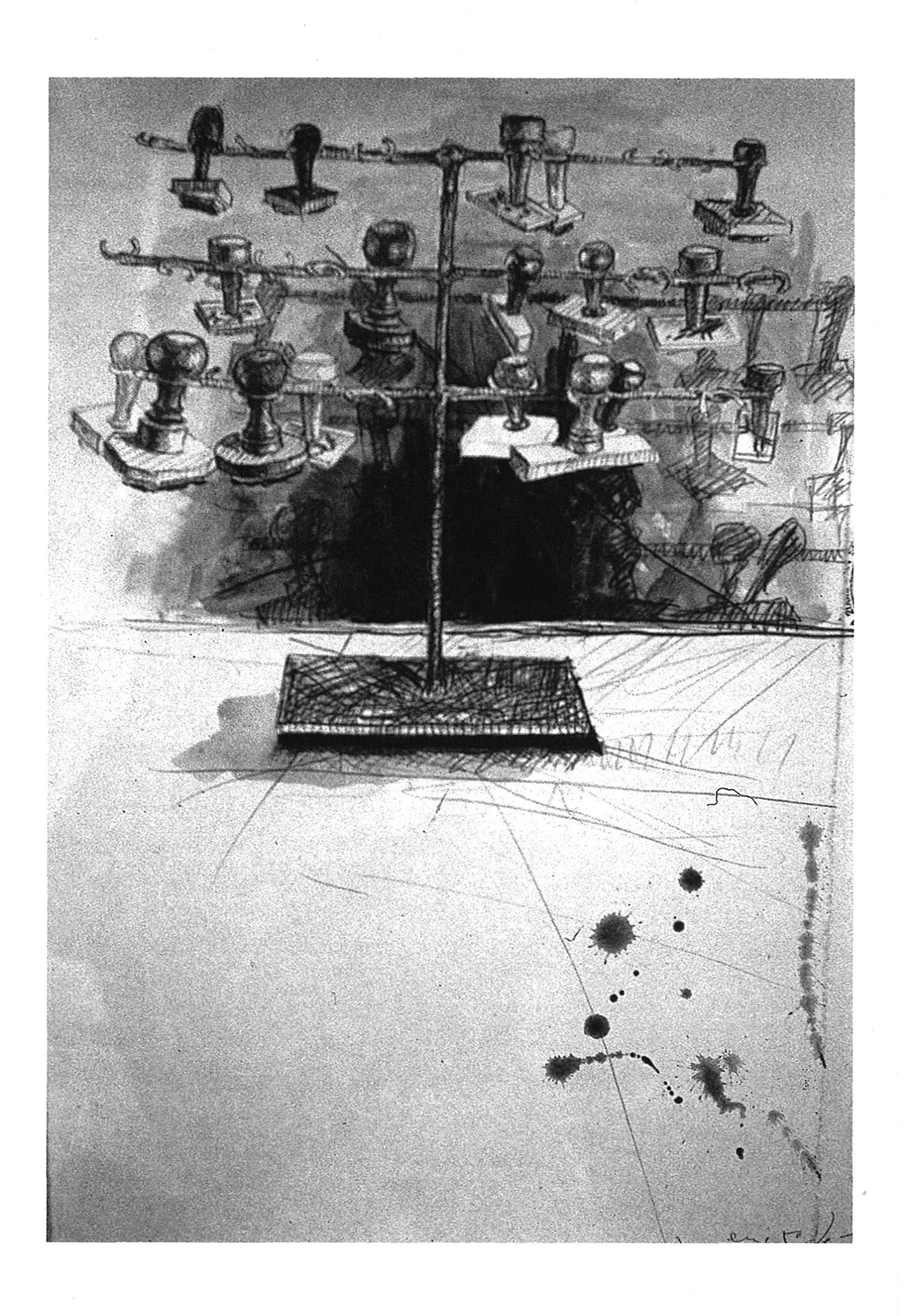
De hecho, salvo quizá en el caso de la «nueva ficción» –aunque Frédéric Tristan represente sistemáticamente al escritor con los rasgos de un personaje en el interior de la ficción– el relato es el punto de encuentro de cua-

tro interrogantes: la materia misma de lo que es contado o, al menos informado o reconstruido, con todas las incertidumbres y dificultades que se sabe, y que podría denominarse la «búsqueda cognitiva» (¿cómo saber, qué saber? son las preguntas finales del narrador en *La ruta de Flandes*); otra interrogación sobre la posible puesta en relato de esta materia y sobre las deformaciones, traiciones y falsificaciones que tal puesta en escrito supone, y que se podría denominar «la vacilación narrativa»; otra interrogación sobre los modos de apropiación de esta materia (¿cómo se la recibe, de dónde viene, quién la garantiza, cómo creer en los relatos escuchados y transcritos, qué parte de fenómenos inconscientes viene a perturbar las recepciones y las representaciones?), la cual se podría denominar «la cuestión de la transmisión»; finalmente, una interrogación sobre el presente del sujeto cuyo dominio sobre cuanto le constituye –identidad, historia, conciencia de sí– permanece hipotecada por la sospecha que las ciencias humanas han arrojado sobre esta cuestión, y que se podría denominar «la inquietud existencial». El retorno al relato se sitúa en el encuentro de estos caminos del malestar: los relatos contemporáneos son para nosotros el crisol de tales interrogantes y cada una de ellas, a su manera, nos presenta, no sus respuestas sino su manera de abordarlas.

Traducción: Blas Matamoro


MADE IN HAVANA, CUBA

CALLEJERO



Conversación en Cambridge

Octavio Paz
Charles Tomlinson

Charles Tomlinson: *Bienvenido a Cambridge, Octavio. Tal vez pudiéramos empezar rememorando tu primera visita, hace exactamente veinte años. ¿Cómo describirías tu estancia en esta ciudad? Porque viviste muy discretamente, apenas se te veía. Hace veinte años tu obra no era muy conocida en Inglaterra.*

Octavio Paz: No, no era muy conocida. Más bien era desconocida. Pero disfruté inmensamente.

CHT: *¿De veras?*

OP: Sí, disfruté mucho. Sobre todo porque la India me sirvió de preparación. En la India, antes de venirme a Inglaterra, me parecía que el fantasma de este país se hallaba siempre presente en las conversaciones con mis amigos indios. Claro que había otro elemento detrás, que era la propia cultura inglesa.

CHT: *La reina Victoria.*

OP: Sí. Y cuando vine a Inglaterra, experimenté una especie de confirmación.

CHT: *Por otro lado, Cambridge es muy diferente del resto de Inglaterra, ¿no es cierto? Se cree el centro del universo, pero le falta bastante para*

NOTA DEL TRADUCTOR: *Publicamos seguidamente una transcripción del diálogo que Octavio Paz y Charles Tomlinson mantuvieron en el mes de mayo de 1989 en Emmanuel College, en la Universidad de Cambridge, durante una de las últimas visitas del escritor mexicano a Inglaterra, no mucho después de la publicación de su poesía completa en traducción inglesa en la editorial Carcanet. Este diálogo, que transcurrió originalmente en inglés (lo que explica, tal vez, la mayor extensión de los comentarios del poeta inglés), aparece publicado por la Universidad de Keele dentro de su serie de grabaciones de la poesía completa de Charles Tomlinson. Agradecemos al director del proyecto, Richard Swigg, su amable permiso para reproducir una versión traducida del mismo, y su aún más amable envío de la transcripción del original inglés, que ha servido de base al presente trabajo.*

serlo. De todos modos, me parece que esa temporada en Cambridge te vino muy bien, te ayudó mucho, porque los anteriores habían sido años muy activos.

OP: En concreto, en Cambridge escribí *El mono gramático*, cuyo tema es el lenguaje, además de mi propia experiencia personal. Es un libro que recrea no sólo la atmósfera de la India, sino *también* la de Cambridge, y esto es lo extraño, en realidad.

CHT: *¿No te ayudó, también, caminar por Cambridge? Porque* El mono gramático *es el libro de un caminante.*

OP: Sí.

CHT: *Tal vez caminar por Cambridge te hizo recordar tus caminatas por la India.*

OP: Sin duda. Aunque los paisajes son diferentes. El paisaje inglés es mucho más civilizado. Pero lo importante no fue tanto el descubrimiento de la naturaleza, como el del *amor* de los ingleses por la naturaleza.

CHT: *¿No fue entonces cuando leíste a Wordsworth?*

OP: Sí. Pero ante todo lo que me sorprendió fue el interés de la gente por los animales, las plantas, los cambios de clima..., algo que aparece mucho en tu poesía, por cierto. Aunque, claro, Wordsworth es muy importante.

CHT: *¿Qué leías?* ¿El Preludio?

OP: Sí.

CHT: *¿Qué es lo que más te gustó del poema? ¿La parte de la infancia?*

OP: La evocación de la infancia, en efecto. Aunque a veces Wordsworth es un poeta tedioso, como muchos grandes poetas. Sanguineti era igual.

CHT: *Cierto.*

OP: Aunque con momentos de gran intensidad, como cuando vuelve de patinar...

CHT: *...y el mundo gira a su alrededor...*

OP: ...y entonces escucha el sonido de sus patines. Eso es lo que mejor recuerdo.

CHT: *'We hissed along the ice'...*

OP: Ese momento de revelación, en que la realidad se aparece ante él, es mágico. Esos versos son poesía metafísica en el mejor sentido de la palabra.

CHT: *Sin duda.*

OP: Y luego hay ese momento en el lago, cuando roba la barca y de repente retrocede y ve una roca enorme asomando por encima del horizonte...

CHT: *...y sigue retrocediendo y la roca no para de crecer, y es como una pesadilla que se le mete en el alma.*

OP: La verdad es que hay otros muchos momentos. Todo esto me lleva a cuando yo era niño y vivía en un pueblo no muy lejos de Ciudad de México. Tenía la costumbre de subirme a los árboles para ver a los pájaros, que es una experiencia, si no universal, al menos sí compartida por muchos niños. De todos modos, volviendo a nuestro tema, sí que me asombró ese amor a la naturaleza que encontré en Cambridge.

CHT: *Esto es interesante porque siempre recuerdo que decías que la India te obligó a darte cuenta de que somos parte de una sola creación, te enseñó que el hombre y los animales son parte de una totalidad. Se me antoja que los ingleses sienten de forma muy parecida.*

OP: Sí.

CHT: *En realidad, es un sentimiento muy inglés. En cuanto a un inglés lo meten en una casa, por muy horrible que sea, inmediatamente planta un jardín, o un trozo de césped. En seguida debe tener a su alcance un fragmento de naturaleza, un lugar en el que puedan recabar los pájaros...*

OP: Hay un acuerdo con la naturaleza, desde luego.

CHT: *Un inglés, en el fondo de su corazón, sigue siendo un campesino. Quiere volver al lugar del que le echaron en el siglo dieciocho, cuando la creación de cotos privados le empujó a la ciudad. Pero volviendo a lo anterior, ¿es Wordsworth tu poeta inglés favorito? Supongo que a tu juicio los mejores son los poetas americanos.*

OP: Es difícil decir quiénes son los mejores. A mí me parece que hay momentos, que cada poeta tiene su momento, su tiempo.

CHT: *No hay competición.*

OP: No hay competición, en efecto. El primer poeta inglés que yo leí, aunque me costó entenderlo, fue Shelley.

CHT: *Sí.*

OP: Y luego Keats. Esos eran los poetas ingleses más populares en México. Más tarde, el gran descubrimiento fue Blake.

CHT: *Ah, sí. Ese es otro mundo, ¿no es cierto? Aunque se parece un poco al mundo de Shelley.*

OP: Lo que me interesaba de Blake no era tanto la visión como su mundo ideológico, la energía con que afirmaba la preeminencia de la poesía, de la imaginación.

CHT: *'Sin contrarios no hay progresión'. Aunque estuve hojeando un poema suyo el otro día, 'El viajero mental', y hay algo curioso, algo que me sorprende: 'El viajero mental' está lleno de contrarios, pero no hay progresión. Los contrarios se cancelan mutuamente.*

OP: Blake, en rigor, era un poeta sin sentido de la historia, y digo 'historia' en su acepción moderna. Para él, la historia era una especie de alegoría de otra historia.

CHT: *Blake vio la historia a través de los ojos de otros poetas. Uno de sus grandes libros es* Milton, *en el que trata de hacer lo que Milton tendría que haber hecho en* Paradise Lost, *pero no hizo. Esa es su historia, reescribir nuestra historia literaria, forjar una nueva lectura de Milton, de Shakespeare, y ahí tenemos todas esas figuras paternales que aparecen en*

su poesía, como el rey Lear... Hasta las cancioncillas de Shakespeare están presentes en su escritura.

OP: Eso sucede porque para él la literatura, la poesía, todo pertenece a una especie de cosmología.

CHT: *Cierto.*

OP: La verdadera historia de la humanidad no es nuestra historia o nuestra literatura sino una especie de cosmología. Todo es una máscara de otra cosa.

CHT: *Todo esto aparece de forma muy concreta en su lectura de la tradición inglesa. Hace poco leía un hermoso poemilla de Cowley que es una anacreóntica sobre la bebida. Y al lado de este poema hay otro sobre un saltamontes. Y Blake, obviamente, leyó 'El saltamontes' antes de escribir 'La mosca'. Así que a partir de la tradición anacreóntica, de poemas sobre el amor y la bebida y demás, Blake escribió una de las mejores canciones del ciclo de la experiencia. Una canción muy precisa, de mucha concreción. Uno tiene este enorme sistema a sus espaldas, pero luego en los mejores poemas, tal vez, trabaja a partir de ejemplos literarios muy concretos.*

OP: En mi caso Blake fue importante porque ofrecía una especie de mitología que no podía comprender muy bien, pero que apareció en un momento en que yo estaba desprendiéndome de mi religión, de mis creencias. Y Blake me daba otra cosa. Esta ha sido, tal vez, una de las funciones de la poesía durante estos dos últimos siglos. Nos ha dado un sustituto, otro sistema de creencias fuera de la mitología cristiana ortodoxa.

CHT: *Supongamos que uno intentara librarse de todas las mitologías y vivir simplemente dentro del mundo que nos rodea. ¿No bastaría con esto?*

OP: Pero aun así habría demonios, habría ángeles, ¿no es cierto? Volvemos siempre a la mitología.

CHT: *Veo que necesitas una mitología.*

OP: *Necesitamos* una mitología. Hablábamos antes de empezar esta conversación del instinto religioso, aunque instinto no es una buena palabra. Los seres humanos son criaturas, y no podemos vivir fuera de la cultura. La

cultura significa mitología, religión, ciencia, etcétera. Estamos condenados a ser artificiales, no naturales.

CHT: *Entiendo.*

OP: Estamos condenados a crear otra naturaleza. No la real.

CHT: *Esto se cumple también en Wordsworth, de hecho. Pienso en ese pasaje maravilloso de* El Preludio, *cuando sube al monte Snowdon con la intención de ver amanecer. Pero nunca ve amanecer. Lo que ve es la luna brillando por encima de las nubes. Y entonces se le antoja que ese panorama es una mente gigantesca. En cierto sentido, se trata de Dios, aunque Wordsworth nunca lleva la idea o la presencia de Dios muy lejos. Tiene más que ver, ciertamente, con el instinto religioso.*

OP: Wordsworth tenía razón.

CHT: *Sí.*

OP: Su poema anticipa ese sentimiento oceánico del que hablaba Freud. Otro que también lo anticipa en algunos poemas es Shelley.

CHT: *Estaba pensando... La semana pasada vi a alguien cortando árboles. Bueno, más bien los podaba, cortaba las ramas muertas. Era un podador profesional. Y yo miraba a este hombre hacer su tarea de poda. Yo estaba de pie y le miraba, y él caminaba por las ramas como un mono, y las cortaba. Subía por el árbol y las ramas caían. El hombre daba vueltas al tronco y tenía una cuerda con la que saltaba de una rama a otra, como Tarzán. Y mientras yo miraba este proceso, esta narración, me dio por pensar, «¿por qué necesitamos mitos?». Ayer hablamos de esto. No sé si te acuerdas de esa señora que te preguntó: «y este poema que ha leído, ¿qué simboliza»?*

OP: Sí.

CHT: *Pero el poema no simboliza nada: existe por y para sí mismo. Me gusta pensar que uno puede abarcar la creación sin que los contornos se borren o que la propia creación se haga oceánica... demasiado pronto.*

OP: Tal vez el poema no es simbólico...

CHT: *No.*

OP: ...pero es mítico. No todo, claro.

CHT: *¿Quieres decir que se refiere al «hombre hacedor»?*

OP: Sí. Y además tú lo has dicho: Tarzán. Un mito.

CHT: *Ya volvemos a los mitos. No puedo librarme de ellos.*

OP: Tú pensabas en el mito del buen salvaje.

CHT: *Cierto. Pero en mi versión no me interesa tanto el mito como la comedia del mito, y una y otra vez descubro que mi percepción de la comedia acaba minando mi percepción del mito. No me refiero a la ironía. La ironía, muy a menudo, es algo que abarata y acaba con todo. Pero hay mucha comedia en la imagen de ese hombre saltando como un mono de un lado a otro del árbol. Lo mismo cuando pone pie a tierra y vuelve a ser un hombre. Es la comedia de la metamorfosis.*

OP: Pero la ironía es muy importante. Es la compañera del mito.

CHT: *Depende del tipo de ironía. Yo me refiero a esa ironía que se burla de la vida. O a esa ironía que encuentra vacía la vida. Estaba pensando... No hace mucho contemplé algunos cuadros de Alberto Savinio, ya sabes, el hermano de De Chirico. Un pintor muy interesante.*

OP: Un buen pintor. Aunque no estoy seguro de que sea un gran pintor.

CHT: *No.*

OP: Es un estupendo escritor, desde luego.

CHT: *Estupendo, sí. Pero bueno, a lo que iba, yo miraba estos cuadros, y acababa de leer* La niñez de..., *¿cómo se llama?, ahora me he olvidado del título de su libro. No importa: es un anagrama de su nombre. Había leído ese libro y ahora miraba los cuadros de Savinio, y pensé, esto es fantástico, pero al final, ¿qué queda? No hay más que ironía, una ironía que hace que todo se cancele mutuamente. No hay pausas. Hay pasajes espléndidos, sí, como el de su nacimiento, cuando arrojan agua en el tejado de su casa...*

OP: No he leído ese libro aún.

CHT: *...Hace mucho calor en Atenas, y el protagonista acaba de nacer. Es igual que* Tristam Shandy: *empieza con su nacimiento. Y arrojan agua al tejado de la casa para refrescarla. El libro está muy bien escrito, y la Atenas balcánica de principios de siglo está recreada estupendamente. Pero cuando uno llega a la última página, piensa, ¿y qué me ofrece este libro? Por otro lado, lo que los cuadros nos ofrecen es una especie de ironía que no hace sino devaluar las cosas. La vida es más que eso, no se la puede abarcar con la sola ayuda de la ironía.*

OP: Pero la ironía también es una defensa; una defensa contra...

CHT: *Contra el vacío.*

OP: Contra el vacío o contra la plenitud, contra la riqueza de la vida. La ironía también puede ser una forma de piedad.

CHT: *Esto se relaciona con la idea de la fatalidad.*

OP: La ironía como una sonrisa, una especie de resignación.

CHT: *Sí, sí, pero si el arte fuera sólo resignación, y sólo ironía, uno querría algo más, ¿no es cierto?*

OP: Tal vez la ironía funciona también en defensa propia. Es un instrumento para entender las cosas, y puede enseñarte a tener piedad de ti y de los demás. Piedad de la vida. La ironía es una forma de conocimiento, y esto es importante, porque la ironía equivale a una especie de tolerancia.

CHT: *Cierto.*

OP: Y esto es importante. Rebaja algunas ideas cuando se vuelven peligrosas, no sólo para uno, sino para los demás.

CHT: *Como la aguja que pincha el globo.*

OP: La ironía rebaja todas esas pretensiones de sublimidad.

CHT: *Me encanta la ironía de la poesía metafísica, como cuando Marvell le dice a su dama, 'The grave's a fine and silent place,/ But none, I think, do there embrace' ('Calladas y agradables son las tumbas,/ pero nadie, creo, se abraza en ellas'). Esto es perfecto. Esa es la clase de ironía que admite la riqueza, la plenitud de la vida.*

OP: Supongo que a veces la ironía no se enfrenta a la vida, como en el caso de Marvell. Es un modo de reducir las pretensiones de la vida y adecuarlas a la realidad. A asuntos más prosaicos.

CHT: *¿Por qué no hablamos un poco de tus poemas? ¿Cuál es tu libro favorito?*

OP: No lo sé.

CHT: *¿No lo sabes? Porque he notado que tu poesía reunida, la que acaba de publicar Carcanet en Inglaterra, cubre sólo de 1957 a 1987.*

OP: Esa no fue decisión mía, sino de Eliot Weinberger.

CHT: *Ya veo.*

OP: Eliot dejó fuera la primera parte de mi trabajo, en la que hay muchos poemas que me gustan. Pero tal vez algunos de esos poemas son demasiado formales, utilizan formas demasiado tradicionales que es difícil traducir al inglés.

CHT: *En general, traducir del español al inglés es complicado, porque ambos idiomas se mueven de forma muy diferente. Hay un ritmo y un empuje en la poesía española que en inglés suena excesivo, excitado, mientras que en español la música del lenguaje tiende a corregir o matizar ese efecto.*

OP: De ahí que esos poemas fueran excluidos. Eliot es el responsable de la selección.

CHT: *Pensé que tal vez habías renegado de tu juventud...*

OP: Al contrario. De hecho, me encanta leer esos poemas antiguos. Y el último libro, *Árbol adentro*, es en cierto sentido un regreso a mi primera poesía. En parte, al menos.

CHT: *¿Y esto fue inconsciente, o estuviste releyendo tus primeros poemas?*

OP: No, fue más bien inconsciente.

CHT: *Hay, pues, una continuidad.*

OP: Sin duda.

CHT: *Pasemos a hablar un poco de México, si te parece. ¿Sería posible a estas alturas una maniobra política como la que forzó el cierre de* Plural *en la década de los setenta?*

OP: Es más difícil. El país se ha democratizado bastante. Creo que ha habido mejoras en el campo político, aunque hemos empeorado en el campo económico.

CHT: *Esto es bueno, ¿no?*

OP: No realmente.

CHT: *¿Ni siquiera un poco?*

OP: Estamos en una situación muy mala. Pero México tiene posibilidades, y por primera vez en mi vida soy bastante optimista. Hay grandes posibilidades...

CHT: *¿Pero encontrará su propio camino? No es necesario que forme parte de esta gran máquina de producción capitalista, ¿verdad? D. H. Lawrence solía hablar, con razón, de la «aparente ética de la producción». Es una ética aparente, porque cuando la realidad se impone...*

OP: Pero México no puede estar fuera del mundo moderno. Estamos condenados a pertenecer al mundo moderno. Lo que sí podemos, tal vez, es tratar de mitigar los efectos del sistema.

CHT: *Una vez dijiste que cada poema es un intento de reconciliar historia y poesía en beneficio de la poesía. ¿Podrías extenderte un poco sobre esto?*

OP: Es bastante difícil de explicar, y no sé qué puedo añadir a lo ya dicho. Pero hay una relación, que abarca incluso a la poesía de la naturaleza.

CHT: *¿No será porque el hombre siempre ha introducido cambios en la naturaleza?*

OP: Y porque es tiempo. La naturaleza es tiempo. Una de los aspectos interesantes de la ciencia moderna es que poco a poco vamos entendiendo que la naturaleza tiene una historia, que la naturaleza es tiempo. De hecho, cuando vemos un árbol, vemos una parte de la historia de la naturaleza, una historia de la materia, de las estrellas...

CHT: *Y también del modo en que los hombres han construido o cambiado los paisajes.*

OP: En este sentido, la poesía es tiempo. Más aun: cada poema es un fragmento de tiempo, pero también trata de ser un objeto autosuficiente.

CHT: *Hay una doble percepción de la obra de arte: es algo que está ahí, un artefacto que dura, que alberga un flujo mientras...*

OP: Mientras hay lenguaje.

CHT: *Mientras hay lenguaje. Y a veces incluso durante más tiempo, porque aún es posible leer poesía latina o griega.*

OP: Esto es importante. La literatura no pertenece sólo a las lenguas vivas, a las palabras habladas. Nadie habla sánscrito, latín y griego, y sin embargo, parte de la mejor literatura está escrita en esas lenguas muertas.

CHT: *En relación con esto, en inglés tendemos a hablar mucho del habla* (speech). *Los franceses dicen* écriture, *y nosotros decimos habla: entendemos la poesía como un acto del habla.*

OP: Creo que habla es mejor que *écriture*.

CHT: *La dichosa* écriture *ha acabado con tantas cosas en los campos de la crítica y la poesía...*

OP: Pienso que el concepto de *écriture* ha sido un enorme error de la crítica moderna.

CHT: *Sí.*

OP: Pero los poetas franceses, los que mantienen viva la tradición de la poesía, no hablan nunca de *écriture*, sino de palabras. Hablan de sonidos. Y Baudelaire habla de correspondencias, de palabras con sonido. En realidad, encuentro que utilizar toda esta nueva filosofía francesa para la crítica literaria es una abominación, un tremendo error.

CHT: *Prescinde del poeta, para empezar. El poeta desaparece, así como cualquier clase de moral representada por el poeta. La posibilidad de que la poesía fije una actitud moral desaparece, por lo que al final todo se evapora, y el poema se convierte en un conjunto de palabras sobre la página sin relación con nada.*

OP: Exacto.

CHT: *Pero esa idea de que el poema no se relaciona con nada excepto con otras palabras u otras literaturas me parece tan estéril...*

OP: En primer lugar, las palabras vienen asociadas a unos significados.

CHT: *En efecto, hay un significado. ¿Crees tú que este error arranca de Mallarmé?*

OP: No lo creo. En realidad, Mallarmé proponía que las palabras eran relativas, una reverberación del Absoluto. Tal vez estuviera equivocado. Pero esa era su idea. Intentó hacer que un poema hecho de palabras fuera un poema hecho de poemas..., el Libro.

CHT: *Exacto.*

OP: Esa era su idea. La crítica moderna, por el contrario, postula una pluralidad de significados: pero estos significados son iguales y al final se anulan mutuamente. Y no hay sentido, no hay significado.

CHT: *Ya sé que es diferente, pero recuerdo que hace años estaba de moda extraer interpretaciones psicológicas de un poema. Se hacían lecturas jungianas, y al final todos los poemas parecían iguales.*

OP: Ocurre lo mismo si haces una lectura marxista.

CHT: *Son lecturas reduccionistas.*

OP: Tú hablabas hace un instante de la moral del poeta. Cada vez creo más en esa moral. Y otra cosa: ¿por qué cuando Wilde hablaba de moral se refería a otra clase de moral, a una moral social? La poesía es moral, sí, pero no en el sentido en el que estamos utilizando la palabra.

CHT: *Wilde se refería a la moral victoriana. Y lo hacía para* épater le bourgeois, *y a los burgueses les gustaba que les 'epataran'.*

OP: Cierto.

CHT: *En el fondo, Wilde no fue tan sincero. Quiero decir que todas sus obras fueron muy populares. Y no me parece que fueran tan atrevidas...*

OP: En cierto sentido esa especie de amoralidad es una nueva moral. La crítica de la moral. Y eso también le atañe a la poesía.

CHT: *Y tú, ¿cómo te las arreglas? Porque no hay duda de que te has convertido en una figura pública.*

OP: No tan pública.

CHT: *¿No tan pública?*

OP: No (Risas). Es cierto que la mía es una posición muy peculiar.

CHT: *Desde luego es más pública que la de los poetas ingleses.*

OP: Es peculiar en el sentido de que yo no soy un político. Mi actividad no es política. No voy a ninguna reunión, ni doy discursos, ni...

CHT: *¿No es esa precisamente la razón de que seas una figura pública? Tú único capital, a diferencia de lo que le sucede a un político, es tu integridad personal. Los políticos suelen cambiar de opinión siempre que lo necesitan.*

OP: Tal vez porque estoy fuera es diferente. Pero estar fuera no es igual a no estar, sino que implica ver la situación desde un extremo, una forma de ser testigo de las cosas.

CHT: *Tú dices que no eres una figura pública al estilo de un político, pero cuando vas a Estados Unidos o vienes a Inglaterra, tú hablas en nombre de México.*

OP: No, yo hablo en mi nombre.

CHT: *Hablas en tu nombre, pero eres la consciencia de México.*

OP: Te agradezco el cumplido, pero no. Hablo de México, pero hablo también de otras cosas: hace un rato, por ejemplo, hablábamos de naturaleza.

CHT: *Pero hay diferencias. Cuando participamos en la mesa redonda organizada por el Instituto Español, advertí claramente que muchos jóvenes eran conscientes de lo que representabas en el contexto de la política mexicana y mundial. Me pregunto si por culpa de esta certeza de lo que la gente espera de ti, te es más difícil crear o encontrar ese silencio interior necesario para escribir.*

OP: Sí, desde luego.

CHT: *Ya sabes lo que quiero decir: llegas a Inglaterra e inmediatamente los periódicos quieren una entrevista, hay amigos a los que visitar, etcétera. Esto no lo puedes negar. Mientras que yo voy a Nueva York y me paseo tranquilamente por la ciudad, y hago exactamente lo que quiero. Sin embargo, tú tienes que adoptar un rol público.*

OP: Pero tal vez las razones no son sólo políticas.

CHT: *Obviamente, eres un gran poeta. A la gente le gusta tu poesía.*

OP: No es eso. Creo que se debe también a que he escrito algunos libros de crítica.

CHT: *Exacto. Eres un crítico, igual que la mayoría de los grandes poetas, de Wordsworth en adelante.*

OP: Yo pienso que la poesía moderna es también un ejercicio crítico.

CHT: *Esto empieza con los románticos, ¿no es cierto? El prefacio de Wordsworth, la* Defensa de la poesía *de Shelley, la* Biographia Literaria *de Coleridge...*

OP: Coleridge es un gran crítico, tal vez mejor crítico que poeta.

CHT: *Y luego están Eliot y Pound en el siglo veinte. Como sucedió con Eliot, tu crítica te ha servido para crearte una audiencia.*

OP: Pienso que sí. He intentado sin saberlo, siguiendo a Eliot, crearme una pequeña audiencia.

CHT: *Pero tú sigues a Eliot a tu manera, con otro punto de vista.*

OP: Sí.

CHT: *Asumo que la evolución de Eliot a partir de* La tierra baldía *te parece un tanto decepcionante: de un poema de múltiples voces llegamos a esa voz un tanto clerical de los* Cuatro cuartetos.

OP: Tienes razón, aunque, ¿no te parece que los *Cuatro cuartetos* es una obra de gran intensidad y perfección? Sobre todo el primero y el cuarto. Son poemas excelentes.

CHT: *Creo que* Little Giding *es probablemente el mejor. Hay pasajes estupendos.*

OP: Sobre todo esa evocación de Carlos I y Milton, ¿no es maravillosa?

CHT: *Y también el encuentro con el fantasma familiar compuesto.*

OP: Y todos esos ecos de Yeats, de Dante...

CHT: *Y Baudelaire. En el fondo, se trata de la ciudad de Baudelaire.*

OP: Es un poema estupendo.

CHT: *Por lo que veo, la evolución de Eliot no te decepciona.*

OP: No. Yo ya sé que a ti te gusta más Pound, y quizás Pound es más rico, más inabarcable. Pero no alcanza jamás la perfección de Eliot.

CHT: *Excepto en fragmentos.*

OP: Pero sólo en fragmentos. En cambio, todos esos poemas de Eliot, desde *Prufock* hasta *Little Giding* pasando por *La tierra baldía*, son muy importantes para un ser humano al final del siglo veinte.

CHT: *Tal vez la tragedia de Pound fue que no tenía a nadie como él para ayudarle. Alguien que hiciera el trabajo que hizo Pound con* La tierra baldía.

OP: No tenía un Ezra Pound que corrigiera sus poemas.

CHT: *¿No es eso lo que les habría hecho falta a los* Cantos? *¿Alguien que extrajera el oro de la ganga?*

OP: En español tenemos a alguien parecido, un poeta chileno...

CHT: *Neruda...*

OP: No, Huidobro. Huidobro escribió *Altazor*, que es un poema muy interesante aun siendo excesivo. Tiene demasiadas palabras. Luego está Neruda, que es un gran poeta. Cada vez leo más a Neruda, a pesar de ser un poeta que escribió muchas tonterías.

CHT: *Pero* Alturas de Machu Pichu *es un buen poema.*

OP: *Alturas de Machu Pichu* no me acaba de convencer. Encuentro que la parte histórica lo entorpece.

CHT: *Prefieres los primeros.*

OP: Los primeros y los últimos. Tiene un libro llamado *Extravagario*, con un estupendo sentido del humor.

CHT: *Ahí se libra un poco de su estalinismo y su tono propagandístico.*

OP: Sí... Fue un gran poeta a pesar de sí mismo. Eliot, en cambio, fue poeta porque quiso serlo. Fue poeta a fuerza de voluntad.

CHT: *Pero nunca llegó a saber qué hacía. Era Pound el que se lo indicaba.*

OP: Pero eso fue al principio.

CHT: *No tanto. Una vez que encuentra su forma, esa división en cinco partes de* La tierra baldía, *vuelve a utilizarla en los* Cuartetos. *Todavía al escribir* The Hollow Men *sigue muy inseguro, y le pide a Pound que le eche un vistazo al poema, pero Pound se niega. Nos falta la correspondencia sobre este asunto. Pound empieza a corregir a Eliot en «Whispers of Immortality». Hay una cantidad tremenda de documentación en la biblioteca pública de Nueva York sobre el modo en que Pound trabajó en este poema. Y lo que es obvio es que Eliot necesitaba a alguien que le dijera lo que tenía que hacer. En cierto modo, en el campo intelectual, estaba reñido consigo mismo, y aún pienso que se convirtió en un gran poeta a pesar de sí mismo. Si hubiera trabajado solo, ¿tendríamos ahora un poema como* La tierra baldía?

OP: En el caso de Pound y Eliot, lo que tiene importancia es su mente crítica. Y esa es la gran carencia de Neruda.

CHT: *¿Piensas que es una carencia general de la tradición hispánica?*

OP: No. No la encuentro en Machado, por ejemplo.

CHT: *Pero Machado es también un gran prosista.*

OP: Muy bueno. El gran metafísico, el gran filósofo, no es Ortega, sino Machado. Machado es un gran ejemplo de mente crítica en nuestro idioma. Lo que sucede es que en el pasado los poetas no tenían la necesidad de justificar su existencia como poetas. Ahora, tras los cambios sociales de estos siglos, esa justificación se ha vuelto necesaria.

CHT: *En inglés todo empieza con Dryden, con los ensayos críticos de Dryden. Dryden es muy consciente del rol del poeta, y escribe algunas cosas estupendas sobre la inspiración. Pope, por otro lado, tiene un fantástico ensayo sobre Homero, y las notas a su traducción de Homero siguen vigentes. Aprendió mucho, como es obvio, de la poética de Boileau. Así que ya había un esfuerzo crítico en esos poetas. La medida de la inteligencia de Pope la da el hecho de que supo importar la crítica francesa del momento, que era mucho mejor, en todo caso, que la de ahora.*

OP: La diferencia es que en el pasado la cuestión era definir la situación, la posición del poeta y la poesía en el mundo. Era una pregunta de naturaleza filosófica. Pero en nuestros tiempos, desde finales del siglo pasado,

desde Baudelaire o tal vez desde los románticos, la poesía ha tenido que luchar, ha desarrollado un espíritu de lucha. Esto aparece en Shelley, en su *Defensa de la poesía*, pero no en Pope.

CHT: *Sí en Philip Sidney.*

OP: ¿Sidney habla de defensa?

CHT: *Sí.*

OP: ¡Bien hecho!

CHT: *No ha habido tantos cambios.*

OP: Pero tal vez Sidney entiende 'defensa' en otro sentido de la palabra. Nadie pensaba entonces que los mitos no fueran relevantes. La crítica de la razón fue muy importante, y a ésta le sucedió, en el siglo dieciocho, la crítica de la religión, de las creencias. Y la crítica de la religión y las creencias empezó con la poesía, porque la poesía responde a las necesidades y creencias de la religión. En este sentido, los poetas tienen que encontrar su lugar en un mundo, el mundo moderno, que ha cambiado radicalmente.

CHT: *Supongo que esto tiene singular relevancia al examinar el siglo diecinueve, ¿no es cierto? Hopkins, por ejemplo, se mueve muy a contracorriente. ¿Qué tiene que decirle Hopkins a tu sensibilidad mexicana? ¿Ha tenido alguna importancia para ti?*

OP: No mucha. Pero hay una buena traducción de Hopkins en México.

CHT: *¿De veras? Eso es casi un imposible.*

OP: Sí. Pero hay un escritor, tal vez lo conozcas de tus visitas a México, Salvador Santo...

CHT: *Sí, claro.*

OP: Pues Salvador Santo ha traducido dos o tres poemas de Hopkins, entre ellos el famoso *Wreck of the Deutschland*, un poema muy complicado.

CHT: *Sobre todo porque en Hopkins el sonido tiene una importancia esencial. Claro está que es un sonido con significado, pero hay mucha aliteración, mucha rima interna, es uno de los poemas más difíciles de traducir que conozco.*

OP: Él lo tradujo porque le interesa la dificultad. Es un escritor con mucho talento. ¿Has leído sus novelas?

CHT: *No. Debo leer al menos su ensayo. Me impacientan un tanto las novelas. Los novelistas se han convertido en los falsos dioses de nuestra cultura...*

OP: Tienes razón, pero su novela es diferente. Yo también me inclino más por la poesía. Uno de los mundos más escandalosos de nuestra cultura es el de la novela. Lo mismo sucede con la pintura. Son los mundos más contaminados por el comercio.

CHT: *El novelista recibe unos adelantos enormes de su editor, y su novela se vende con la ayuda de una serie de estrategias comerciales, con fotografías en los periódicos y anuncios...*

OP: La música y la poesía se han preservado mejor.

CHT: *Es cierto. Algo que me intriga es que has escrito mucho sobre pintura, y por supuesto sobre poesía, pero apenas has tocado el campo de la música. ¿Por qué razón?*

OP: Porque no me siento competente para juzgar. Es más fácil hablar de un cuadro. Un cuadro lo puedes ver. La música, desde un punto de vista formal, es bastante más compleja. No creo que haya categorías en el arte. El arte puede ser muchas cosas, un cuadro, un soneto, una sinfonía. Pero la estructura de cada disciplina artística es diferente. La estructura de la pintura es mucho más simple, más inmediata que la estructura de una pieza musical. La música es muy compleja, muy pura, y es muy difícil hablar de ella.

CHT: *Tú tienes un poema sobre Webern, ¿no es cierto?*

OP: Sí.

CHT: *Que es la excepción que confirma la regla.*

OP: Porque trata de un músico. Pero mi poesía se halla muy influida por ideas musicales.

CHT: *¿Por qué música en particular?*

OP: En *Blanco*, por ejemplo, hay mucha influencia de la música oriental. Además, la composición es de naturaleza polifónica, contrapuntística.

CHT: *Una cosa contra la otra. Aunque es difícil hacer contrapunto en un poema porque una línea sucede a otra.*

OP: Sí. Pero yo lo intenté disponiendo dos columnas paralelas de poemas. Y luego, en mi último libro, *Árbol adentro*, hay una cantata.

CHT: *Cierto.*

OP: La música ha sido muy importante para mí. En esto creo que nos parecemos.

CHT: *Sí, yo estoy siempre escuchando música. De hecho, mi mujer dice que si alguna vez me retiro, vivir conmigo va a ser imposible porque estaré escuchando música todo el tiempo.*

OP: ¿Sabes que ahora estamos trabajando en una ópera? Hay un joven músico* que ha compuesto una obra basada en *La hija de Rappaccini*. Esto me ha obligado a escribir una adaptación de mi obra.

CHT: *¿Así que te has convertido en un libretista?*

OP: Sí.

(*Traducción de Jordi Doce*)

* *Daniel Catán.*

Carta de Costa Rica
Después del *Mitch* y entre los muertos

Carlos Cortés

Como ocurrió hace años con el *Juana* o *Joan*, según se le mire, que devastó Bluefields y el Caribe nicaragüense, Costa Rica se quedó esperando el huracán, mirando cómo se alejaba de su atónita geografía, contemplando en silencio el espectáculo de la naturaleza, que sabe vengarse, y preguntándose, como ha hecho desde hace tres siglos, si es parte o no de Centroamérica, si quiere o no quiere serlo. Pero, muy a pesar de un aislamiento que se nutre no tanto de diferencias físicas como de condiciones históricas, políticas y socioeconómicas, lo es.

Solo en café se perdió en Nicaragua, Guatemala y Honduras el equivalente de la producción anual de Costa Rica. La magnitud de la catástrofe en el resto de la región fue de casi $7000 millones –el PIB de Nicaragua y El Salvador reunidos, en dólares de 1980–, mientras que en Costa Rica fue ínfima, y posiblemente será peor el efecto del fenómeno climático de *La Niña*, en el transcurso de 1999, acortando un ya de por sí efímero verano, o el peso de la inmigración ilegal nicaragüense, que se calcula entre medio millón y 800.000 personas. Un tema sensible, si se piensa que representa una quinta parte de la población.

Pero no fue la contemplación del infierno de agua y lodo en el centro urbano de Tegucigalpa lo que perturbó el proverbial letargo nacional sino algo mucho más concreto: la desaparición de un pueblo, Posoltega, en Nicaragua, al desplomarse una de las laderas del volcán Casitas. Un horror cercano, tangible.

El 3 de noviembre la prensa divulgó las peores fotos, las de la AFP, la única agencia que llegó casi por casualidad el día mismo del cataclismo, en la mañana, mostrando una selva de cadáveres en un cuadro de fango surrealista. Un Dalí demasiado real. En medio de la naturaleza muerta, gris, aterradoramente gris, manos, brazos, piernas, cuerpos desnudos o desnudados por la avalancha, como en una instalación conceptual. La fotografía como arte de la inmovilidad, de la fijeza, como imagen de la nada, sin vida, porque lo que se veía no estaba vivo ni parecía haber estado vivo nunca.

En Costa Rica el pasado fue un año de muertos y de poca vitalidad cultural, a pesar del Festival Internacional de las Artes, que atrajo a poetas

importantes como los mexicanos Jaime Sabines y José Emilio Pacheco y el chileno Gonzalo Rojas. Sergio Ramírez, a pesar de una agenda llena como flamante ganador del Alfaguara, volvió a ser un asiduo como no lo era desde los lejanos setentas, cuando vivió entre nosotros. Y por aquí también aparecieron, demasiado fugazmente, Fernando del Paso y Luis Alberto de Cuenca, entre los memorables. Rosa Montero pronunció una frase para la historia: «El escritor joven habla de los otros hasta cuando está hablando de sí mismo. En cambio, el escritor maduro habla de los otros cuando habla de sí mismo».

Pero muertos, lo que se dice muertos, hubo dos muy grandes. Y los dos Pacos. El siglo hizo por fin su criba. El primero, Francisco Zúñiga, murió ciego, de 86 años. Fue posiblemente el único artista realmente universal que dio Costa Rica –país pequeño, infierno grande, purgatorio modesto–, al menos en este siglo. Permaneció seis décadas en México donde se convirtió en uno de los escultores más importantes de Latinoamérica. Siendo apenas asistente de la edificación del Monumento a la Revolución, en México, el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió una de sus famosas cabezas en ónix. Fue el primero en exponer en el Jardín de las Tullerías, en París, tiene su lugar en el Hirshorn Sculpture Garden de Washington y Japón le otorgó el gran premio de la Bienal Internacional de Escultura de 1984.

Zúñiga, como apellido artístico, es mucho más que una marca de fábrica. Fue el último de una gran escuela de imaginería religiosa, que proviene del siglo XVIII, y logró darle cuerpo y alma al indio y al mestizo mesoamericanos en sus bronces, tallas directas y litografías. Zúñiga hizo de Centroamérica una nación espiritual, un estado del alma. Alguna vez comentó que el arte, el verdadero arte, era un problema de dimensión y no de tamaño: un monumento gigantesco puede tener, en realidad, una importancia diminuta.

Su reverso fue Amighetti, cinco años menor que Zúñiga. El primero fue un genio de los grandes volúmenes, un hacedor expansivo. Amighetti, por el contrario, retrató el universo en espacios limitados, concéntricamente, hacia dentro. Descendiente de inmigrantes italianos y heredero del expresionismo alemán y del grabado japonés, fue fiel toda su existencia al ideal de la vanguardia: el artista total y la fusión del arte y la vida. Probablemente lo logró. Grabador, ante todo, pero también pintor, dibujante, memorialista y poeta –Carlos Martínez Rivas recogió su obra–, crítico de arte, humanista, maestro de generaciones. Viajó mucho, expuso en una veintena de países, incluso pasó por las subastas internacionales, pero su obra más perdurable, sus maderas en color o *cromoxilografías*, están estampadas

sobre la cerrada intimidad del Valle Central: pueblos, casi aldeas, rostros solos, pasiones escondidas.

Quizá el hecho más destacable del año fue el renacimiento de la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), la más prestigiosa de la región hasta que la crisis de los años ochenta y la guerra la arruinaron. Los grandes autores abandonaron el barco y el catálogo encalló en tesis universitarias, escritores mediocres e invendibles textos por encargo. La inversión de casi un millón de dólares de la Unión Europea le permitió a EDUCA revivir el sueño del Primer Festival del Libro Centroamericano que conspiraron, en el ya prehistórico 1956, Alejo Carpentier y Miguel Angel Asturias. La actual Biblioteca Centroamerica puso en circulación medio millón de ejemplares de clásicos universales, contemporáneos y latinoamericanos destinados, de forma gratuita, a 5.000 bibliotecas escolares de las regiones más afectadas por el conflicto militar, como parte de un ambicioso proyecto de reconstrucción de las bases socioculturales y educativas de una sociedad democrática.

Gracias al Fondo de Cultura Económica, la colección implicó el rescate de clásicos mesoamericanos que, a pesar de originarse en Guatemala o México, eran desconocidos para los lectores locales: *El Popol Vuh*, *El Rabinal Achí*, *El Libro de los Libros del Chilam Balam* y *El Memorial de Sololá*. Además, EDUCA recuperó la edición canónica, de 1973, de *El señor presidente*, corregida especialmente por Asturias para aquella versión, la cual enmendaba por primera vez las ediciones castizas –o hispanizadas– que entonces circulaban.

La Biblioteca Centroamericana le dio aire a una nueva serie de antologías de narrativa y poesía correspondientes a cada país, preparadas por grandes autores –Roberto Sosa, para Honduras, Julio Valle-Castillo, para Nicaragua, Carlos Francisco Monge, para Costa Rica– y puso al día la edición de autores contemporáneos que habían desertado de la región, en busca de mejores expectativas editoriales, como Sergio Ramírez, Claribel Alegría, Ernesto Cardenal, Augusto Monterroso, Pablo Antonio Cuadra, Gioconda Belli y Ana Istarú.

La colección, cercana a los cien títulos e ilustrada en portada con obras originales de pintores centroamericanos –Armando Morales enmarca la poesía completa de la Belli, Elmar Rojas acompaña a *El señor presidente*–, se completó con una selección de maestros iberoamericanos, de Neruda, Vallejo, Carpentier y Pessoa –traducido por Octavio Paz– a Galeano, quien preparó especialmente sus *100 relatos breves*, pasando por Sábato y el propio Paz.



Carta de Argentina
Conversaciones

Jorge Andrade

Fui a visitar a Ignacio Gómez «Xurxo», apodo éste heredado de su familia lucense, por el que lo conocen los lectores de sus artículos en los principales periódicos y revistas del país. Periodista sagaz, que evita lo efímero y posee la virtud rara, incluso sospechosa hoy en día, de hacer pensar a sus lectores. Excelente cuentista, como lo atestiguan el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, obtenido en tiempos en que era garantía de calidad, y las minorías amantes de la literatura que son sus lectoras.

Me recibió en su casa del distante barrio porteño de Belgrano donde se aparta de los brillos sociales, conectado con los medios en los que trabaja gracias a los instrumentos modernos de la comunicación, a los que sin embargo considera críticamente, muy alejado de la ingenuidad de los adictos.

Nos habíamos citado para conversar libremente, sin temario fijo, como hacemos con regularidad, aunque con menos frecuencia de la que desearíamos dadas nuestras ocupaciones y la distancia urbana que nos separa, la que no salva la teleconferencia porque no nos gustan nuestras caras virtuales. Me tocó romper el fuego con un tema que siempre me ha preocupado, en particular desde que volví a mi país, y que se refiere a cómo fueron en realidad esos ideales años sesenta de la cultura argentina que yo mismo viví entonces sin la perspectiva necesaria como para poder juzgarlos. Mientras tomábamos el té de las cinco ante una ventana desde la que se puede contemplar, en dirección al río de la Plata, el abigarramiento de torres en que se ha convertido ese barrio otrora poblado de casonas y jardines silenciosos, Xurxo me dijo que a su juicio la Argentina culta de los años sesenta fue un mito que incluso alcanzó a trascender las fronteras. No obstante piensa que en la leyenda tal vez haya algo de cierto siempre que «más que afirmar que Argentina era un país culto digamos que había estratos decisivos de la sociedad argentina que eran inteligentes y estaban disponibles para. Esa disponibilidad se daba como una consecuencia natural de la sabiduría para utilizar el tiempo libre. Hoy esos mismos estratos sociales, o lo que ha quedado de ellos, necesitan emplear más tiempo para sobrevivir. Por otra parte, en los años sesenta, los medios audiovisuales se encontraban en

la infancia. Actualmente ellos dictan la ley, acá y en todo el mundo. Nos inundan de una pseudocultura que desplaza o absorbe la cultura genuina».

En cuanto a la literatura, y en particular al cuento con el que está afectiva y profesionalmente vinculado, Ignacio Xurxo recuerda que en los años sesenta había grupos e individuos que, en la misma línea a que se refería antes, eran los que hacían la diferencia. Así, en aquellos años, el escritor disponía de muchas vías de salida que hoy no tiene. Había editores generosos e imaginativos, como Jorge Álvarez, quien con sus tiradas temáticas de publicación quincenal daba lugar a diez cuentistas por volumen. Y este buen ejemplo cundió y su multiplicó con los imitadores, apunta Xurxo señalando que, además, existían centros informales de escritores, como *El escarabajo de oro* o el grupo de Roger Pla, donde entusiastas de la literatura se reunían para discutir sus escritos y publicar revistas que, aunque hechas con recursos escasos y esfuerzo personal, ejercían gran influencia sobre el medio literario. «Los suplementos culturales de los diarios publicaban un cuento semanal» me dice, «a lo que hay que sumar los que aparecían en revistas, no sólo especializadas sino de información general. Todo eso daba cuenta de una gran ebullición que se realimentaba y crecía. Había no menos de doscientos cuentistas en Buenos Aires, de edades comprendidas entre veinticinco y cincuenta años, de calidad más que razonable, además de los consagrados. En síntesis, se producía mucho, se editaba y se leía. Hoy» me dice, mirando con nostalgia por encima de la taza de té que lleva a la boca, ese barrio urbano que alguna vez fue un pueblo, «hoy han desaparecido esos libros económicos abiertos a los nuevos, los diarios publican cada tres meses un cuento de algún escritor de renombre para atender compromisos y las revistas apenas admiten cuentos».

Hablamos del mundo actual como contraste de aquél que añoramos, tal vez solamente porque lo adorna el prestigio que otorga el pasado. Pero prefiero dejar que se exprese Xurxo, cuyas palabras resumen exactamente las conclusiones a que llegamos aquella tarde en la que, quizá, la visión moderna de Buenos Aires nos puso melancólicos:

«No hay nada nuevo» dijo Xurxo, «no hay nada revolucionario. A lo sumo está la aceleración. Es todo un gran disparate. En los términos de bondad y maldad en que se expresaban mis padres diría que el mundo es del demonio. Y el demonio está encarnado, particularmente, en algunos personajes inteligentes y dañinos cuya representación mas acabada es Bill Gates. Han creado lo que yo denomino el mundo-hamburguesa. Nos dan a deglutir un producto blando, picado, impersonal, inidentificable, que es el emblema de todo lo demás que consumimos, tanto sea material como cultural o político. A través de *internet*, por medio de las enciclopedias en CD

ROM, tenemos cada vez mayores oportunidades de consumir indiferenciadamente la carne más exquisita o el más hediondo de los cadáveres. Nos quieren hacer creer que tenemos grandes posibilidades de elección, pero pantalla, teclas, ratón dan lugar a un trabajo de cuarta categoría para el que hace falta muy pocas luces. El hombre frente al libro, el hombre frente a la idea se ha convertido en algo menor, cuando no despierta recelos. Le hemos entregado a Bill Gates el acelerador de la máquina en que viajamos, y como todos los hombres de su generación y de su país, sólo sabe acelerar».

Abordamos después un tema que, dado nuestro oficio, nos preocupa particularmente a ambos: los escritores y los libros en la Argentina actual. Al terminar advertimos que algunas de las consideraciones acerca del comportamiento editorial argentino podía extrapolarse, sin forzarlas, a mercados del libro mucho más desarrollados que el nuestro.

En resumen, llegamos a la conclusión de que la literatura en Argentina de hoy es un juego fantasmal de escritores que no se leen y libros que no se publican. Se organizan concursos que otorgan premios a obras que jamás aparecen las librerías, salvo cuando son las grandes editoriales las que los convocan, en cuyo caso hay una sospecha generalizada acerca de la imparcialidad de los fallos. Los jurados de los certámenes no comerciales, normalmente escritores de larga trayectoria, no logran que los editores acepten sus propios originales y, mucho menos, que reediten sus obras aunque éstas, en su momento, hayan alcanzado un razonable éxito de ventas. Los ganadores son a veces escritores nuevos y otras, viejos escritores desmoralizados que apuestan a un premio, mermando las posibilidades de los noveles, con la esperanza de que, de ese modo, las editoriales les presten atención. Ni aún así. Los textos galardonados realizan el penoso circuito de las editoriales poderosas que los rechazan sin contemplaciones y desembocan en editores voluntariosos y marginales, que no pueden publicar anuncios en los medios y que, por lo tanto, rara vez merecen una reseña bibliográfica si no es por los oficios, las amistades y los ruegos del autor; mucho menos, estos libros, llegan a ser exhibidos en las librerías. La situación se agrava todavía cuando el autor se hace cargo del costo de la impresión. El resultado previsible es que las raquíticas ediciones de mil ejemplares terminen apiladas en casa del escritor, en las mesas de saldos o convertidas en rezago por la picadora de papel viejo.

En tanto, se venden libros, claro está. Unos pocos de autores nacionales, normalmente de los que tienen la complacencia de escribir al uso, es decir, historias superfluas que no comprometen espiritualmente al lector y facilitan a su mente el trabajo en el cómodo régimen de las bajas revoluciones.

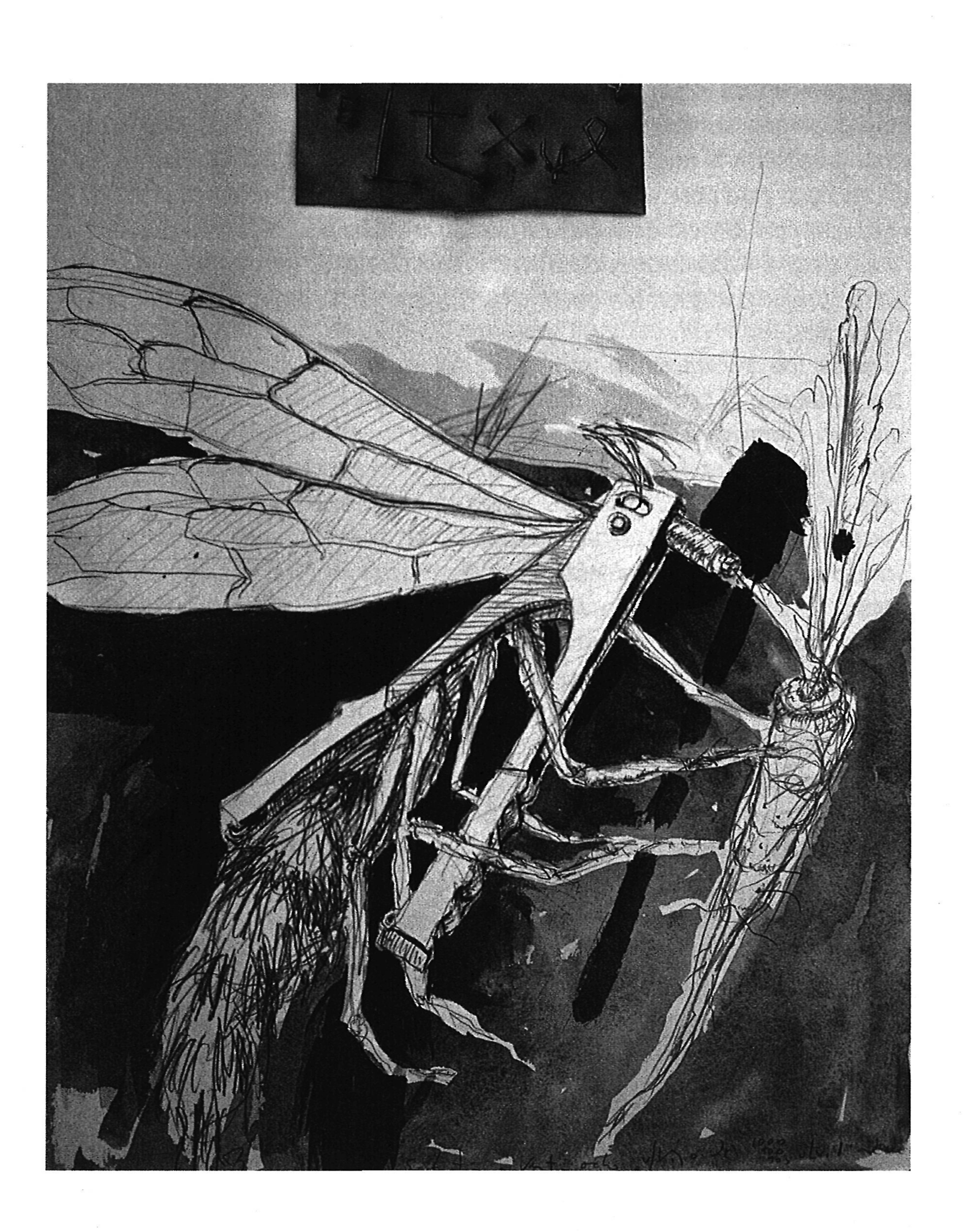
La mayor parte de los autores vendidos, sin embargo, son extranjeros, impuestos por las editoriales fuertes, subsidiarias de casas transnacionales. Son servidumbres de la periferia, en este mundo real que se esconde tras la máscara de la globalización igualitaria.

Nuestro trabajo de críticos nos impone la lectura de lo que hoy se publica. Son los títulos que promocionan sus editores. Ocupan los lugares destacados de las mesas de novedades de las librerías. Solapas rimbombantes celebran el lanzamiento de cada nuevo autor como el advenimiento de un genio. Fajas exclamativas califican cada libro de maravilla del género. Abrimos la tapa de ellos no con la esperanza de encontrar lo que anuncian sus promotores, pero al menos un producto digno. Descubrimos, casi sin excepción, que el genio recién consagrado apela a las mismas fórmulas narrativas que sus predecesores. A modo de ejemplo describimos la que, con algunas variantes, predomina: a) reconstrucción somera y no demasiado preocupada por la fidelidad de una época histórica más o menos remota; b) inexistencia de personajes; a cambio de ellos vagan ante el lector sombras chinescas sin profundidad, cartones recortados que pasan por la escena y desaparecen; c) ausencia de argumentos, reemplazados por una sucesión veloz de acontecimientos insustanciales en los que se mechan los consabidos ingredientes de sexo, violencia, abuso de poder y corrupción, generalmente en dosis livianas, para que puedan ser digeridos sin atorarse por lectores bien pensantes; d) en algunos caos, los más pretensiosos, frases aparentemente sesudas que halaguen la autoestima intelectual del lector; y e) con mucha más frecuencia de lo admisible, mal uso del lenguaje.

Los libros pasan, sus autores también. Algunos, más afortunados o más hábiles administradores de su imagen, logran sobrevivir durante más tiempo. Estos últimos llegan a confundir el éxito social con el talento literario. Las editoriales obtienen beneficios con sus productos perecederos, según hacen suponer las operaciones de concentración empresaria que se suceden en el mercado. Las novedades efímeras desplazan a las novedades efímeras. Nadie trabaja pensando en un fondo. En los estantes de las librerías languidecen libros que no tienen comprador y que no parece que los libreros pretendan vender.

Debemos comprenderlo de una buena vez. Es decir, que ya no estamos ante el viejo negocio del libro que empezaba en el escritor y terminaba en el lector. Hoy se trata de una cadena económica ajena a la literatura. El negocio comienza en la editorial, que es el fabricante del producto, continúa con la promoción y comercialización, y termina en el consumidor (que ha perdido el carácter genuino de lector). Uno de los eslabones intermedios de la cadena, no el más importante, es el escriba.

Tomamos una última taza de té observando en silencio las sombras del atardecer que se iban aposentando entre los edificios, nos despedimos estrechándonos la mano y nos sonreímos con complicidad. Habíamos pasado un buen rato pese al regusto amargo que nos dejaban nuestras reflexiones, aun con la nostalgia por el pasado e incluso con la melancolía que comunican los atardeceres de Buenos Aires, telón de fondo que nunca cambiará aunque cambien los decorados. Es que, en definitiva, no nos sentíamos solos.



Carta desde Inglaterra
OUP y el lugar de la poesía

Jordi Doce

Hace algunos meses, Oxford University Press (más conocida en el mundo de la enseñanza del inglés por su inconfundible acrónimo, OUP) decidió animar la atmósfera literaria británica con el anuncio de la clausura de su colección de poesía contemporánea. Mientras Faber orlaba la muerte reciente del poeta Ted Hughes con una nueva campaña de lanzamiento de su último libro, *Birthday Letters*, que ha rebasado ya la mareante cifra de ochenta mil ejemplares vendidos, OUP cerraba con un breve comunicado cuarenta años de dedicación a la poesía, confirmando con este simple gesto que vivimos tiempos de sibilina decadencia cultural. Entre los poetas afectados por esta medida se encuentran figuras de la talla de Charles Tomlinson (cuyo libro *Seeing is Believing* inauguró la colección en 1958), Peter Porter y Fleur Adcock, y alguna joven promesa como Stephen Romer (estupendo traductor de Yves Bonnefoy) y Jamie McKendrick. A ellos hay que sumar autores como Joseph Brodsky, Basil Bunting, Zbigniew Herbert o Marina Tsvetaeva, cuyos libros ingresarán muy pronto en la categoría de descatalogados e inencontrables. Todo un capital literario de reconocido prestigio que OUP no ha tenido problema en arrojar por la borda.

Sin embargo, esta liquidación por decreto de la segunda colección de poesía del país no ha sido acogida con indiferencia. Por el contrario, las muestras de indignación pública han sido sostenidas, trasladándose incluso a medios de comunicación cuyo populismo les lleva a desconfiar por instinto de un género tan poco accesible como la poesía. Han sido numerosos los artículos, los comunicados, las declaraciones de protesta. Desde Seamus Heaney (siempre cómodo en su papel de patriarca de las letras) al esforzado diputado local, los firmantes de cartas abiertas han hecho su agosto. OUP parece haber tocado un nervio particularmente delicado del tejido cultural británico, y el resultado ha sido una creciente campaña de desprestigio contra la editorial y la universidad a la que pertenece. Es seguro que el consejo director habrá sido el primer sorprendido por esta reacción, pero su silencio y el modo sumario con que dio a conocer la noticia (carta sucinta a los poetas, despido inmediato de la directora de la colección) no han ayudado a aplacar los ánimos. OUP, siguiendo la estrategia de

la avestruz, ha hundido el cuello en la arena a la espera de que pase el aguacero. Pero el aguacero no da visos de remitir, y lo que pudo ser al principio un signo de entereza se ha revelado al cabo como un estrepitoso fallo de apreciación. Independientemente de que haya o no razones para la clausura, alguien en el departamento de relaciones públicas tendrá que dar cuentas de la inaudita torpeza con que se ha llevado el asunto. Da la impresión de que se ha menospreciado la calidad de los contactos de ciertos poetas, así como la capacidad de reacción de una opinión pública mucho más preocupada por cuestiones culturales de lo que dan a entender las cifras de ventas. Puede que los libros de poesía contemporánea no vendan más de mil ejemplares, pero a la gente sigue sin gustarle esta progresiva reducción de su capacidad de maniobra a manos de los libros de contabilidad. En cualquier caso, el presunto ahorro que supone cerrar la colección no compensa este baño de mala publicidad. La victoria, si es que de victoria puede hablarse cuando ni siquiera ha habido confrontación, bien merece esta vez el calificativo de pírrica.

Como era de esperar, los responsables de la editorial han justificado su decisión con argumentos de índole comercial. Al fin y al cabo, afirman, la editorial maneja un volumen de negocios apreciable y debe atenerse a las reglas impiadosas del mercado. Hay mucha competición y cuesta hacerse presente en las mesas y estanterías de las grandes cadenas de librerías. Así las cosas, no ha costado reconocer que la colección ganaba dinero; simplemente, no rendía los beneficios esperados. La larga mano de los contables ha exigido esta vez un tributo mayor del acostumbrado, forzando un cambio de estrategia en quienes han protestado contra la decisión. Porque lo que preocupa de esta clausura no es sólo su efecto inmediato, ya grave de por sí, sino también lo que nos dice sobre los modos que han empezado a gobernar el mundo de la edición. En otras palabras, no importa tanto elucidar si OUP se ha equivocado en este caso particular como comprender los criterios que desde hace un tiempo gobiernan la producción de objetos presuntamente culturales. Aunque la cuestión rebasa con mucho los límites estrictos de esta carta, conviene apuntarla. La indignación moral es necesaria, pero no basta. Puede acusarse a los representantes de la editorial de «vándalos», como ha hecho con verbo vigoroso el poeta y antiguo director de la colección Jon Stallworthy, pero es preciso entender además los criterios comerciales que han llevado a esta decisión. No estamos ante un hecho aislado, sino ante un nuevo episodio en un proceso ya muy avanzado: el ingreso entusiasta de las grandes editoriales en la industria del entretenimiento, y su abandono de toda pretensión cultural; el libro se ha convertido en un objeto de consumo como cualquier otro, y como tal se halla suje-

to a las leyes de la oferta y la demanda, lo que es como decir al regateo constante entre los grupos editoriales y las grandes cadenas de librerías que controlan su salida al público.

Sin embargo, una cosa sí es evidente: OUP no es una firma comercial al uso. Su naturaleza es más compleja. Por un lado, es un departamento más de la Universidad, dedicado expresamente, según sus estatutos, a «promover a nivel mundial los objetivos de excelencia de la Universidad en los campos de la investigación, la erudición y la educación». Por otro, se trata de una institución de beneficencia (*charity*), lo que supone ventajas fiscales, la existencia de un sólido colchón financiero, y la obligación de guiarse por otros principios que los puramente comerciales. Su consejo editorial está formado por delegados de las diferentes áreas académicas de la Universidad, y una parte sustancial de los beneficios que genera la editorial sirve para financiar directamente las actividades y fondos de departamentos, *colleges* y bibliotecas. ¿Cuál es, pues, la razón que ha podido llevar a sus contables a tomar una decisión tan impopular?

Según los portavoces de OUP, las razones son dos. La primera es la creciente precariedad financiera de la Universidad, obligada a recortar gastos y a depender cada vez más de sus propios recursos. La segunda es la grave crisis económica sufrida recientemente por los países del Este asiático, que constituyen uno de los mercados principales de OUP. Las ventas de los cursos de lengua inglesa han descendido muy por debajo de lo previsto, y esto ha creado un lógico nerviosismo entre los directivos. Se trata, en fin, de razones perfectamente razonables. Lo que nadie entiende muy bien es qué ventajas se derivan de cerrar la colección de poesía contemporánea, que apenas contaba en el conjunto de las actividades de la editorial. Maravilla, en efecto, que una colección que no llegaba a los diez títulos anuales hiciera peligrar los balances de un gigante como OUP, cuya sede central ocupa cuatro manzanas de laberínticos pasillos y oficinas a dos pasos del centro de Oxford.

Jon Stallworthy ha enumerado en un artículo reciente las tres razones que justificaron la creación de una colección de poesía en 1958. No me resisto a citar sus palabras textuales: son un ejemplo enternecedor del tipo de razonamientos que imperaban en aquellos tiempos remotos:

> 1. OUP obtenía tanto dinero de su venta de libros de «poetas clásicos» (...) que había una justificación *moral* para reinvertir parte de ese dinero en la publicación del trabajo de sus sucesores.
>
> 2. Se *necesitaba* a escala nacional un editor de poesía ilustrado que no cerrara la colección en momentos de dificultad económica, como haría un editor comercial. No había una necesidad comparable en el campo de la narrativa.

3. El caso de Gerald Manley Hopkins mostraba que era posible publicar poesía contemporánea de manera que fuera útil y rentable. La primera edición de sus *Poemas*, de 750 ejemplares, había tardado diez años en venderse. Hacia 1950, sin embargo, la tercera edición sumaba ya varios miles, a los que había que sumar los beneficios obtenidos por la venta de derechos y la publicación de las cartas, los diarios, y la biografía del poeta. Su nombre era ya sinónimo de una industria lucrativa.

¿Quién se hace hoy en día, entre las grandes editoriales, razonamientos semejantes? La lectura de estas líneas es una experiencia melancólica, porque ni la «necesidad» ni la «justificación moral» tienen ya lugar alguno en el credo del editor moderno. Son palabras de otra época, de otro mundo; de un mundo donde, no importa si por inercia, seguía vigente aún el ideal humanista, el convencimiento de que la poesía era una de las más altas realizaciones del ser humano. Félix de Azúa ha comentado este punto con su habitual lucidez socarrona. Hace medio siglo nadie entre la élite culta dudaba de la preeminencia de la poesía, de su condición de género superior. Hoy en día son mayoría los lectores informados que no leen ni han leído habitualmente poesía, y que no le otorgan más autoridad que la derivada de su facilidad para presentarse con los ropajes ajenos del ensayo o la narrativa. Es posible que los lectores de poesía hayan constituido desde siempre una minoría entusiasta y agorera, lo que no es necesariamente una contradicción. Lo que sí ha desaparecido es la antigua unanimidad sobre su lugar cimero en el escalafón literario. Ahora los futuros novelistas velan armas escribiendo libros de versos: dedicar la juventud a la poesía es el medio más lento pero seguro de forjarse una reputación.

Pero volvamos atrás un momento. Cualquiera que repase las razones expuestas por Jon Stallworthy puede comprobar que los presentes directivos de OUP no han heredado ninguna de las convicciones de sus predecesores: las ventas de autores clásicos han alcanzado cifras millonarias, pero ni la justificación moral ni la necesidad son ya valores de peso; y es a todas luces irónico que una OUP amedrentada por la recesión haya sido la primera en cerrar su colección de poesía, cuando algunas editoriales comerciales como Carcanet o Bloodaxe (Faber juega en otra liga) han sufrido numerosos contratiempos financieros y han sabido sobrevivir con fuerza renovada.

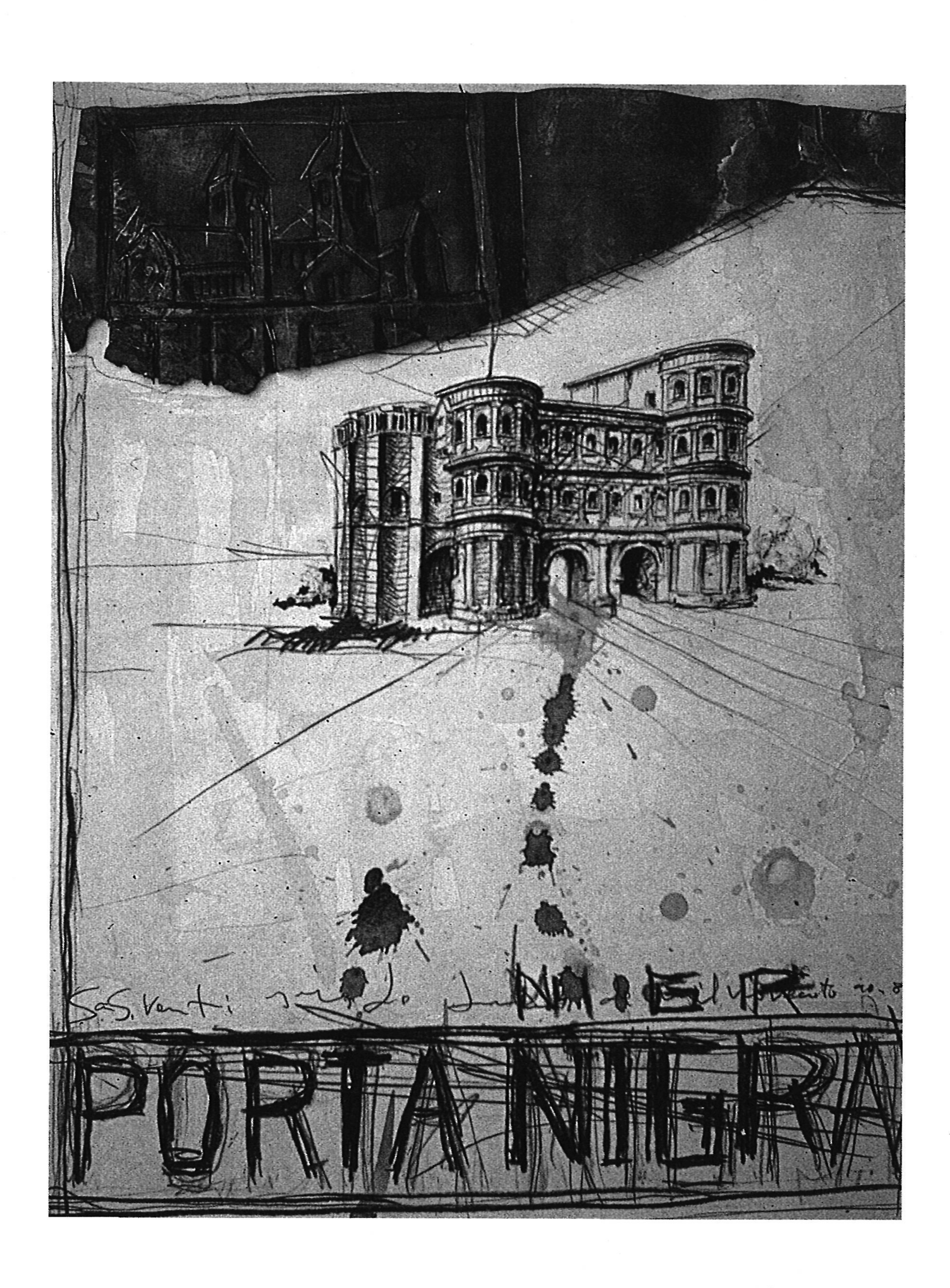
De este estado de cosas nadie tiene más culpa que OUP. Ellos y sólo ellos son los responsables de una decisión errada y arbitraria. Pero la editorial de la Universidad de Oxford no es la única en participar de un ambiente literario fuertemente degradado, donde algunos de los poetas que OUP acaba de despedir se movían como pez en el agua. Empiezan a ser legión, de

hecho, los escritores ingleses que han dejado de lado cualquier pretensión artística y se han acogido al veredicto de las ventas para ratificar la validez de su trabajo. Algo semejante empieza a suceder en España, pero en Gran Bretaña este fenómeno ha alcanzado cotas insospechadas debido a la existencia de un mercado devorador, encarnado en esas grandes librerías que ya he descrito en otras cartas con herida ambivalencia. Los poetas, pese a la modestia de su trabajo, pese a las escasas ventas que sus libros suscitan, no han sido ajenos a este proceso. Me refiero, sobre todo, a los poetas surgidos a lo largo de los últimos diez o quince años. A decir verdad, las tentaciones han sido muchas: becas, encargos radiofónicos, clases universitarias, cursos de creación literaria, charlas, conferencias, lecturas.... Por primera vez se creaban las condiciones para que un número creciente de poetas pudiera vivir exclusivamente de su tarea.

Sin embargo, el entusiasmo con que algunos de estos poetas aceptaron los usos del mercado no ha sido siempre juicioso. Desde finales de los ochenta, muchos lectores de poesía hemos asistido con perplejidad a un proceso constante de banalización de la tarea poética sin parangón con el resto de Europa. Sus etapas han sido varias, y tal vez demasiado complejas para analizarlas con detalle en estas páginas, pero pueden resumirse en dos: el uso indiscriminado de tópicos periodísticos, y un reforzamiento de la vertiente más insular y provinciana de la tradición británica. Son pocos los poetas jóvenes de renombre que reivindican la herencia del *modernism:* Larkin y el Auden más irónico y sentencioso han sustituido en el panteón a Pound y Eliot. La jerga periodística ha distorsionado el lenguaje crítico, tiñendo de demagogia populista cualquier discusión sobre el lugar de la poesía en nuestra sociedad: se elogia públicamente a un autor por tratar temas de interés general, y se propone una y otra vez una concepción del poema como versificación de lugares comunes. No son pocos los críticos que han contribuido a este clima de pobreza: echando mano de herramientas de la más burda teoría marxista, los autores de dos recientes antologías de la poesía británica de posguerra han denunciado el presunto carácter elitista del *modernism:* el papel de las nuevos poetas habría sido nada menos que el de devolver el fuego de Prometeo al pueblo. Se explica así la indiferencia crítica hacia poetas como Charles Tomlinson o Geoffrey Hill, que nunca han ocultado su deuda con la lección de rigor del mejor *modernismo,* y a quienes ni se les pasaría por la cabeza confundir el indudable elitismo de Oxford y Cambridge con una condena general de ambas universidades. (Sin duda, que muchos de estos poetas presuntamente «proletarios» se hayan educado en las mejores universidades británicas debe parecerles a estos críticos un detalle sin importancia.)

No obstante, tal vez lo más nocivo haya sido el uso repetido de consignas publicitarias en un intento (claramente innecesario) por renovar la imagen pública del poeta. En esta línea se encuentra la definición de poesía como el nuevo *rock-and-roll*, que tanto éxito tuvo entre periodistas, o la etiqueta de *New Generation* que la revista *Poetry Review* se sacó de la manga hace un par de años con la aviesa intención de hacer escuela. No quiero simplificar: entre los poetas de la *New Generation* hubo de todo, bueno y malo, pero el remedo de discurso crítico que acompañó su presentación en público ni siquiera trataba de ocultar la naturaleza publicitaria del invento. Alguno de los poetas seleccionados se prestó al juego con alegría, dejándose fotografiar en poses estudiadas o firmando artículos de sonrojante trivialidad en la prensa diaria. Es el mismo que hoy o mañana publicará en el mismo periódico una protesta meditada contra la clausura de la colección de poesía de OUP. Y tendrá razón. Pero cuando se aceptan libremente las reglas del juego, no deja de ser un signo de poquedad quejarse luego de la injusta enormidad de las apuestas.

BIBLIOTECA


PORTA NIGRA

Juan Goytisolo, Castilla del Pino y la biografía imaginaria

En su novela *Las semanas del jardín. Un círculo de lectores* (Alfaguara, 1997) Juan Goytisolo nos entrega a mano abierta todas las claves desde la primera página: 28 narradores dedicarán tres semanas a escribir una novela colectiva sobre la vida de un supuesto poeta, Eusebio, de quien se sabe fue internado en un centro psiquiátrico de Melilla en julio de 1936, al comienzo de la rebelión franquista. Nos convoca, así mismo, al relativismo autorial de semejante proyecto: «acabar con la noción opresiva y omnímoda del Autor». Pero también nos advierte de las dos versiones avanzadas por este anónimo narrador plural: unas postulan que Eusebio fue «reeducado» por los psiquiatras del manicomio; las otras, que logró huir y se transfiguró en otro u otros. Cada narrador abunda en detalles de vivacidad contradictoria y fecundidad episódica. Pero todas las cartas sobre la mesa, en una novela de estirpe bizantina como ésta, conlleva la estrategia retórica del tahur que en el jardín de autores que se bifurcan, marca unas y esconde otras cartas y coartadas. La novela que no acaba de empezar es aquella que no termina nunca, tal vez como una memoria herida que el juego del arte conjurase y el fuego de la historia avivase. En este trabajo quisiera adelantar algunas observaciones sobre el discurso mediador entre la historia y la literatura, el relato biográfico; pero, sobre todo, sobre el plano autorreflexivo que implica una biografía imaginaria.

Esta novela de Goytisolo se despliega como un ejercicio posibilista en la retórica de la «vida imaginaria». En su parte de birlibirloque, de transformaciones y verificaciones que mutuamente se fecundan, las muchas versiones cotejan y oponen trayectos probables, testigos posibles, y las aventuras apócrifas del tal Eusebio, el oscuro poeta menor, cuya biografía incierta es un cálculo de improbabilidades pero también la íntima desazón de una mayor incertidumbre. Después de haber imaginado varias vidas de impugnación del relato totalizador y autoritario que ha pasado por la biografía monológica de España, Juan Goytisolo parece decirnos ahora que no hay un género capaz de confirmar una existencia española y que cualquier proyecto biográfico es su vasta puesta en duda. Quizá esta novela sugiere que una vida española es, en verdad, inenarrable, por sus orígenes disputados

y desenlaces contrarios; y que cualquier vida es cualquier otra, su simulacro y su extravío en la gran resta biográfica que sería España. En efecto, el hilo que recorre el libro es una soterrada pregunta sobre el relato del yo en español: ¿cómo escribir una biografía española que no fuese una larga reparación?

Inventar la vida de un supuesto poeta, en el peor de los tiempos españoles, el de la guerra civil, permite a la novela retrazar la inexorable secuencia histórica y preguntarnos por los varios *yo* que callan, aun cuando discurren, en este Sujeto de guerra. Esta novela reescribe en ese archivo ceniciento el gesto de su desenfado y brío creativo, con liberalidad, humor y vehemencia. Como si liberado del trauma del origen español, el relato pudiese remontar el camino, cruzar a la otra orilla, y reanimar las voces de una aventura vivencial contraria a la muerte, favorable al deseo, al juego y al eros transgresivo.

Imaginar, así, una vida de miseria y decadencia es reconocer el drama que media entre el archivo de la *bio* y la potencialidad de la *grafía*. Porque estos narradores reinician una y otra vez la una para rehacer la otra. De ese modo, la escritura de una vida no es su documentación, por muy verosímil que pueda ser su origen y esquivo su destino, sino su interpretación. Y así cada narrador provee una versión improbable, tentativa y, al final, tan válida como otra. Quizá en contacto con la escritura toda vida se torna múltiple. La grafía conlleva su propia bifurcación: cualquier vida posible sólo puede ser una doble vida. Eusebio y Eugenio, el traidor y héroe, el comunista salvado del fusilamiento y el delator aniquilado por la delación, el paria huido y el místico enmudecido, el personaje de Potocki y el de Pirandello o Valle Inclán. Son dobles máscaras de una misma vida, liberada en el fervor creativo de una escritura que no busca la verdad histórica sino las certidumbres reveladas. Al yo público, al yo privado y al yo íntimo (que según Carlos Castilla del Pino representan al sujeto), la novela añade el yo imaginado, que carece de relato propio en una matriz nacional hecha por la censura y el castigo, por la confesión forzada y la culpa multiplicada. A la pregunta por qué no hay autobiografías en España se ha solido responder «por pudor». Esa autocensura ha sido rota, ciertamente, por Juan Goytisolo y Castilla del Pino.

Justamente esta doble faz de la grafía (ese doble valor de la moneda del país narrativo) multiplica la vida, desatándola de su penuria en el cuento, y librándola incluso de la culpa y el perdón, de la cotidianidad del mal. Esta es seguramente la novela de más brío lúdico que ha

escrito Juan Goytisolo, aunque el subrayado irónico sea no menos incisivo que la denostación. El fervor cervantino por las desventuras, el quebranto y la desazón que la incólume realidad española impone a los héroes de más triste figura, recorre esta novela con su espanto y sonrisa. Por lo demás, el fulgor del relato reverbera en el paisaje narrativo: evoca el colorido sensorial de Suetonio y el sabor episódico de Bocaccio, la elocuencia celestinesca como la delectación de la Lozana. Y la maliciosa sátira literaria se suma a la comedia de la vida colonial.

Tratándose de Juan Goytisolo, la ductilidad imaginativa no podía ser gratuita. Pronto, el conflicto se instaura como la forma interior de esta fluidez. Aquí se trata del escenario biográfico del franquismo; es decir, de la imposición autoritaria que forma al sujeto con su violencia, horror y control. Esta representación del poder franquista como una fuerza intrínseca que convierte a la vida privada en castigo público, y que obliga al ostracismo y la mudez como vía de expiación, tiene en la novela una función matriz: la biografía es una reescritura de la herida histórica. El sujeto es rehecho por esa maquinaria de muerte. Contra ella la novela es, primero, su réplica antisistemática, un objeto ilegible en los términos del lenguaje sometido. Segundo, la novela levanta su contraescenario, la inconsecuencia narrativa de una vida sin un relato que la descifre y la archive. Si el franquismo busca reeducar a un sujeto arcaico, la novela lo saca del armario nacionalista. Si el discurso vencedor sentencia y manipula, la novela tolera y exculpa. La novela es una caja de Pandora: salen de ella una y otra recusación de los hechos. Esa feracidad crítica no tiene fondo, y es una desfundación de la vieja España desde el entrecruzado hispanoarábigo de sus claves de placer y conjuro.

Con todo, la vida censurada ha hecho carne. Decide la forma del sujeto hasta oponerlo a sí mismo para humillarlo y negarlo. Declara la mala conciencia que actúa como mala fe. Al final, esta novela nos dice que la subjetividad española moderna se ha gestado en la escena original franquista, allí donde el deseo es una violencia y el lenguaje una negatividad. El sujeto es reformulado por las prácticas de la confesión: debe aprender a castigarse, rehabilitarse y reeducarse. La vida franquista es literal y monológica: la penuria española penitenciaria. Allí el asomo del deseo se ha convertido en escenario del crimen.

Juan Goytisolo, nos percatamos ahora, ha reescrito la historia de la subjetividad española a partir de los signos contrarios que la sociedad excluye, desde los contrarrelatos

oficiales de hibridación y mezcla, y ejercitando la independencia crítica y solitaria de su margen descentrado. Esa subjetividad es un mapa de la violencia: contra el otro, contra la diversidad, contra los que se negaron a la prohibición. Es también un espacio homofóbico y xenofóbico. Su lenguaje de la verdad única supone el desvalor de los otros. Es, en fin, una subjetividad ocupada pro la vida cotidiana y su represión internalizada e identidad normativa. En ese espacio, la narrativa de Goytisolo se propone desde el ejercicio de la crítica y la denuncia, las respuestas de la transgresión y de la risa.

Esta subjetividad autoritaria hoy nos parece remota gracias a los derechos de la vida democrática ganada por la España de la transición, pero no deja aún de asomarse en usos, gestos y decires racistas, machistas y fundamentalistas; y se ilustra muy bien en el habla canalla de cierta prensa visceral y maledicente, cuya estética demótica revela una ética degradada. También por eso, es importante el hecho de que el mismo año de 1997, se hayan publicado dos versiones distintas y convergentes de la subjetividad española durante el inicio del franquismo. Una es la extraordinaria reconstrucción debida al psiquiatra Carlos Castilla del Pino, *Pretérito imperfecto* (Tusquets, 1997) un libro estremecedor que nos revela, con la fuerza del escándalo moral, cuánto nos habíamos olvidado de la brutalidad de la vida cotidiana bajo la dictadura, de esa mezcla de arbitrariedad radical y represión impune que programó la subjetividad, forjada entre la censura y la clandestinidad. La otra versión es esta festiva y a la vez inquieta versión novelesca de Juan Goytisolo, que frente a la melancolía cervantesca de aquellas memorias resulta de una paralela ironía cervantina. En lugar de la arqueología del panteón franquista, la ironía novelesca se propone la reescritura que lo exceda, para hacer circular en esa subjetividad cartografiada el espacio de fuga, el deseo de signo contrario y la contracorriente de la risa.

Claro que esta novela no puede dejar de consignar el horror de esa educación de censuras; y hasta el astuto personaje de Eugenio Asensio (una suerte de Bradomín sin espejos) podría estar en la galería de personajes inverosímiles que Castilla del Pino ha tenido la precaución casi monstruosa de recordar fielmente. Ambos libros se ceden incluso los instrumentos de tortura: Goytisolo adelanta en su novela el uso del electrochoque como terapia psiquiátrica franquista; mientras que los días del alzamiento tienen, en el libro de Castilla del Pino, la zozobra novelesca de la matanza casual. Y seguramente no hay nove-

la que pudiese haber imaginado la escena en que Castilla del Pino refiere, a pie de página, la crudeza de un tiro de gracia. La muerte es una maestra de Alemania, escribió Paul Celan del nazismo. La muerte es un énfasis folclórico español, podrían haber escrito Castilla del Pino y Goytisolo.

Pero no en vano *Las semanas del jardín* lleva como subtítulo *Un círculo de lectores*. Porque esta es una novela que se escribe de un modo y se lee de otro. Escrita mientras es leída, por sus autores; es leída mientras se escribe, por nosotros, sus lectores. Pero de pronto ocurre que ambos coincidimos, no porque el lector se haya vuelto autor, como en la práctica de lecturas internas de Cortázar o García Márquez; ni no porque todo se da en el probabilismo de la lectura. El mundo que no está fijado en la escritura, es desatado de su último lazo por el lector. Al final, es el lector quien le da sentido a la novela. Puede leerla como un ejercicio gozoso de autorías implicadas e inferidas, que discurren entre preguntas retóricas, ponen a prueba los contratos de veridicción, y se disputan el curso desmentido del relato. Pero también podría leer esta novela como el proyecto de componer un rostro que termina proponiendo dos: el poeta y su doble, la vida improbable y la escritura probatoria, la historia fantasmal y la ficción factual. Pero también es posible leerla como una metáfora sobre el fin del franquismo. Sobre su traslado interpretativo, bajo las teorías culturales de la diversidad histórica, presididas por el pensamiento heterodoxo de Américo Castro, a las que se opusieron varias opciones tradicionales ortodoxas. En verdad, esta novela pasa por el horror de la marca de hierro franquista pero tal vez sea la primera que lo exorciza plenamente. No hay ya disputa por la verdad de la historia: hay debate por la voz de ultratumba que se enuncia, al final del libro, como verdad y ficción, hombre y mujer. Ya no como un personaje en busca de autor sino como un lector de su propio relato disputado a la historia. Es decir, al final la novela no le devuelve la palabra a la verdad histórica sino a la verdad relativa de la lectura, a esa ficción donde la nueva subjetividad ya no requiere disputar las certidumbres sino dejar que la incertidumbre campee, desde una vida sin cuento, para una lectura sin pasado.

Gracias a escritores como Juan Goytisolo y a novelas como ésta, quizá el pasado, por fin, ha terminado, y empieza el estremecimiento de una imaginada libertad.

Julio Ortega

El diario de Rosa Chacel: tercera entrega

Ignoro las razones por las cuales la editorial Seix Barral ha renunciado a continuar el proyecto iniciado de publicar los diarios chacelianos. Lo cierto es que en 1982 aparecieron los dos primeros tomos de *Alcancía: Ida y Vuelta*, lanzados por la editorial catalana, mientras que del tercero, titulado significativamente, *Estación termini*, se ha hecho cargo la Junta de Castilla y León (Consejería de Educación y Cultura). La edición del texto corresponde al hijo de la escritora vallisoletana, Carlos Pérez Chacel, y al escritor y crítico Antonio Piedra, fiel estudioso de la obra chaceliana, quien firma asimismo la amplia introducción a esta tercera entrega del diario. Y el hecho de acompañarlo de unas páginas explicativas de su escritura supone una excelente novedad respecto de las entregas anteriores, que se publicaron exentas del menor comentario crítico. Pero no sirve, como ven, para conocer las razones del cambio editorial ni los pormenores, pequeñas dificultades, o siquiera las particularidades implícitas en la edición de un diario póstumo. El prólogo, de factura impecable, sólo alude a cuestiones relacionadas con la verdad poética o el trazo genérico de la valía intelectual de la escritora, cuestiones importantes, qué duda cabe, pero insuficientes, en mi opinión, para el lector que acude al prólogo en busca de una información precisa sobre los avatares de los últimos cuadernos chacelianos.

Rosa Chacel murió poco después de la última anotación llevada a cabo en su diario, fechada el 28 de marzo de 1994. Y dicha entrada refiere un sueño, o mejor dos, tenidos la noche anterior, muy representativos de la tensión de su escritura. En uno ella va de su propio pie hasta la floristería de Ayala, de la que era habitual, a buscar muguet «para el día primero de abril». Tienen muguet pero ella no lleva dinero y no puede comprarlo. En el otro sueño dice no hacer nada más que contemplar un cuadro, en el que aparecen su marido, Timoteo Pérez Rubio, Valverde y ella. Pero las figuras del cuadro se mueven, cambian de sitio y Rosa Chacel se despierta inquieta, angustiada ante una composición inédita de dichas figuras. ¿Cuál? No se dan detalles, pero se concluye de un modo, muy característico: «Y nada más, no puedo seguir; creo que esto será completamente ilegible: no vale la pena intentarlo...» Fundido en negro.

Tenía 96 años, aunque cuando se la oía hablar aparentaba bastantes

menos: una de sus principales preocupaciones era constatar el avance de la decrepitud del cuerpo y sobre todo de la mente. ¿Hasta dónde se puede llegar? Es el interrogante de fondo que acucia a la escritora: ella sufría la vejez como una bofetada a su orgullo. Sin embargo, al margen de esa permanente inquietud por el desgaste, menos intensa, naturalmente, en los cuadernos anteriores, lo cierto es que el tono de esta última entrega es muy parecido al tono general de sus diarios. Algún día alguien nos descubrirá la naturaleza de los graves condicionantes que pesan sobre la escritura de los diarios chacelianos hasta el punto de que resultan, en muchos pasajes, de difícil comprensión y, sobre todo, reflejan una tensión verdaderamente extraordinaria y, en lo que se me alcanza, muy poco frecuente en el contexto autobiográfico peninsular. Poco frecuente, digo, por la intensidad reflejada, no porque ese modo persistentemente elusivo de abordar la propia individualidad no sea característico del escritor español. Lo es y mucho: pensemos en Azorín, Baroja, González Ruano, Llorenç y Miguel Villalonga, Josep Pla, todos basculando, cada uno a su manera, entre la confesión y el silencio.

Pido disculpas por la inmodestia que supone una autocita, pero recuerdo un artículo que escribí para la revista *Anthropos,* en el monográfico que se dedicó a la escritora (1988) y que estuvo coordinado por la profesora Ana Rodríguez. En el artículo, «Desde entonces», hacía referencia a su autobiografía titulada *Desde el amanecer* y reparaba en un rasgo muy perceptible de su escritura y composición y era el elevado nivel de abstracción en que se movían la mayor parte de sus revelaciones, lo que confería al libro una ambigüedad característica y no siempre saludable. Cité para ilustrarlo el comentario que hace Katherine Mansfield en su diario después de leer a E. M. Forster: «E. M. Forster no hace más que calentar la tetera. Esta es su especialidad. Toque esta tetera. ¿Está caliente, verdad? Sí, pero dentro no habrá nunca té».

Pues bien, la lectura de *Estación termini,* de un interés indiscutible dicho sea de paso, confirma esa impresión, no exenta de frustración, obtenida de la lectura de los diarios anteriores y también, aunque en otro sentido, de su autobiografía. Que se trata de un nudo conflictivo puede percibirse ya en las primeras páginas del libro donde se encuentra el siguiente comentario: «La tentación de este cuadernito... y la reflexión, la consideración de lo malos que son los diarios... Malos como diarios; gustan mucho a todos como literatura, pero como datos sobre los hechos no son nada; todo está escamoteado». La anotación corresponde al final de la segunda entrada, fechada el 11 de mayo de

1982. Todo está escamoteado, escribe Rosa Chacel en *Estación Termini* a propósito de las entregas anteriores de su diario (*Ida* y *Vuelta*) que acababan de aparecer en las librerías en el momento de la anotación y cuya recepción se verá reflejada en las páginas de este último.

En efecto, no hay apenas oportunidad de comprender las líneas de fuerza que determinan tanto el tono como el contenido de su escritura autobiográfica, repleta de toda clase de dificultades para referirse a lo innombrable: «Tengo que dejarlo», «No pienso decir nada», «Voy a dejarlo aquí», «Más vale no hablar», «No tengo fuerzas para describir el conflicto», «Cuando tenga noventa años lo diré», «Callemos», «Esto lo dejo para mañana», «Por hoy no pasa de aquí», «Dejemos esto para los investigadores», «No vale la pena seguir con esto», «Por centésima o milésima vez hablo del no poder hablar», «No tengo fuerzas para contarlo pero debería hacerlo» y un montón de frases como éstas que revelan la intensidad de esa impotencia para decir. El decir de Rosa Chacel es un decir rodeado de silencio, es una palabra férreamente sujeta por todas las palabras que no se pueden decir pero que, en el caso de Chacel, están pugnando por hacerlo. Y la escritora no se lo permite. De modo que diríase que el hecho acaba convirtiéndose en un conflicto literario (y por supuesto también moral): el de realismo vs. abstracción (o bien, doxa vs. alguna forma de heterodoxia).

Resulta fundamental tener en cuenta que la autora de *Barrio de Maravillas* es consciente del conflicto que, sin embargo, confiesa ser incapaz de resolver, porque se trata de una prohibición o autocensura que opera en las zonas más profundas de la conciencia, y acaso determinada por la presencia invisible, poderosa, terrible a veces, del lector. No lo sé, no soy una especialista en la obra chaceliana, y por tanto ignoro, por ejemplo, qué hay detrás del siguiente comentario que hace a propósito de un reportaje que ve en televisión a la muerte de Jorge Guillén. Compara la vida de Guillén con la suya, los dos exiliados durante tantos años, y se da cuenta de que mientras uno se codeó en cada sitio con la gente más importante, ella llevó junto a Timoteo Pérez Rubio una existencia mediocre, y sin ninguna vida social. Eso la conduce como tantas veces al tema, y se imagina la sorpresa de un estudioso de su obra cuando en el futuro descubra que en ella, en sus escritos autobiográficos, no hay nada que se relacione con la vida, nada –y son sus palabras– que sea un signo dejado a su paso. Y escribe:

«Nada de esto quiere decir nada, nunca podré –querré– decir nada de mi vida. Sólo tengo que decir que no tuve obstáculos, que no tuve oposiciones que vencer y, como

resultante, parece que todo es, o ha sido, torpeza mía. Es evidente que lo fue en gran parte. Sí, no cabe duda, fue en gran parte pero en parte».

¿A qué se refiere? ¿Dónde está la raíz de ese impedimento eternamente presente y nunca explícito? Imposible saberlo un lector común. Repárese en que pese a la firme y obsesiva decisión de no decir nada de su vida, Rosa Chacel escribió una autobiografía, tres volúmenes de diarios conocidos (hasta la fecha) y un sinnúmero de cartas, algunas de las cuales van saliendo a la luz. Y es evidente que cualquier lector aficionado a los géneros biográficos podría sentirse más que satisfecho con ese material: es decir, debería disponer de suficientes piezas para una comprensión biográfica del personaje. Sin embargo, en el caso de Rosa Chacel no es así porque la propia escritora se encarga de insinuar la envergadura del iceberg que late por debajo del lenguaje, aunque nunca dé la impresión de tratarse de un iceberg a la deriva.

La naturaleza de esta personalísima escritura ha sido analizada, y muy bien, por Moisés Mori en un artículo reciente: «Rosa Chacel en su diario» (*Revista de Occidente*, octubre 1998, págs. 101-118), pues lo hace a partir del tratamiento que se da a los núcleos temáticos que suelen ser claves en todo diarista, aunque no interesan a la escritora vallisoletana. Por ejemplo, en su diario no encontramos referencias a las ciudades donde vive –Río de Janeiro, Buenos Aires, Madrid, NuevaYork, etc.– Tampoco se muestra el menor interés por la política española, ni por describir las circunstancias modestas de la vida diaria más allá de la irritación que causan a la escritora, por modestas, precisamente. Abundan en cambio en los diarios las referencias a seres próximos: la familia, en primer lugar, formada por su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio (del que sólo se ofrecen aproximaciones superficiales), su hijo Carlos y su nuera Jamilia. Hay también alusiones frecuentes a un reducido núcleo de amistades y de estudiosos de su obra. Sobre los segundos, Rosa Chacel no se permite más que consideraciones favorables: al fin y al cabo de ellos dependerá en el futuro su proyección literaria. Por el contrario, las relaciones con los amigos y conocidos, están sujetas a una mirada fría, que transforman estas relaciones en un permanente y agotador forcejeo consigo misma. En el fondo, la propia obra y la necesidad de demostrar su talento como escritora es el centro de interés de los diarios y también el más absorbente.

Sorprende la poca atención crítica que han merecido estos cuadernos cuando en ellos puede encontrarse una muestra, diría que insólita en el contexto peninsular, del intento de

una mujer por dar rigor analítico a la propia conciencia. Y en este sentido, resulta del mayor interés el artículo de Mori al que me he referido, pues en él se propone una sólida explicación de los diarios chacelianos. Para Mori, la singularidad de *Alcancía* se basa, y coincidimos, «en una hipérbole de la conciencia» que sirve para iluminar –focalizándolas– las cualidades que la autora se atribuye a sí misma. «Ni espacio ni tiempo –dirá Mori–; sólo el fluir de la vida interna y su dominadora apertura a lo exterior». El diario visto así se convierte en el espacio que acoge por una parte el testimonio de una valía intelectual que no ha recibido la consideración que merece, y por otra toda la acritud, aspereza y ansia de dominio con que Rosa Chacel procura compensar ese sentimiento de marginación vivido con la mayor intensidad. Para Mori, las permanentes interdicciones que se impone la escritora forman parte entonces de una estrategia intelectual, quizá un imperativo vital, orientado a reforzar su superioridad. Lo que se calla, que parece ser mucho según la autora asegura una y otra vez, contribuye al efecto general, dira Moisés Mori, de un yo engrandecido. Es una forma elaborada del enunciado «si yo hablara...» que cumple con eficacia la intención del hablante de atrapar a su interlocutor en el señuelo de posibles revelaciones que no suelen producirse.

La estructura enunciativa de *Estación Termini* requiere un análisis en profundidad. Pero, en cualquier caso, el diario puede leerse como la amarga queja de una mujer que viéndose a sí misma en posesión de unas dotes admirables que la capacitan para las más elevadas empresas, no consigue encauzarlas de manera suficiente y satisfactoria. Y continúa recurriendo al diario para dejar en él las huellas de lo que el mundo exterior le sigue negando: el reconocimiento de su naturaleza superior. Pocas veces una escritura ha reflejado con mayor nitidez la tensión entre fuerza y debilidad que puede llegar a sufrir un ser humano.

Anna Caballé

El fondo de la maleta

Goethe, una vez más

Goethe cumple sus primeros 250 años. Aunque su soporte físico haya muerto hace más de un siglo y medio, el constante retorno a sus libros autoriza a celebrar su aniversario. Es un clásico (no un neoclásico, se ruega no confundir): soporta relecturas que lo traen a la insistencia del presente, a la presencia.

Borges lo pone como uno de los escasos ejemplos de escritores que son una vasta literatura. La prueba es la multitud de sus fronteras. Con *Werther* dio el pistoletazo de salida (nunca mejor dicho) del romanticismo, ante el que guardó convenientes distancias: el suicidio del alma bella que no soporta al mundo poco tenía que ver con un hombre vocacionalmente llevado a una saludable vejez. Luego inventó la novela psicológica con *Las afinidades electivas*, prolongada en esa sutil inspección del amor que es *Torcuato Tasso*. Dio el modelo de la novela educativa en *Wilhelm Meister* y del drama histórico romántico en *Goetz von Berlichingen* y *Egmont*. En poesía, divagó desde la miniatura de los *Xenien* hasta el idilio pequeñoburgués de *Hermann y Dorotea* y la epopeya burlesca de *Reinecke Fuchs*. Si de memorias se trata, he allí la autonovela de *Poesía y verdad de mi vida*, y si de crónicas, la *Campaña de Francia*. Al principio y al fin, la tragedia del hombre moderno, ese Fausto que quiso saber del mundo sin vivirlo y recuperó la juventud pactando una segunda vida con Mefisto, administrador de la historia en nombre de un Dios ausente.

Todo esto parece un sistema, pero para completar la vasta literatura que es Goethe, falta la falta. En efecto, a la vez que construye este universo de modelos textuales, el maestro de Weimar lo desmenuza en los aforismos, en el archivo de Makaria, en las conversaciones con Eckermann, donde se da la palabra en el tiempo, es decir en el instante, en su aparición y desaparición eventual. La cordillera cruje porque ha criado una población de roedores que excavan su interior como arquitectos del vacío.

Goethe salió por las traseras de la Ilustración hacia ese intento de dialectizar la razón pura, de encarnarla, que los alemanes siguen llamando *Sturm und Drang*. Se pasó la vida rumiando sus dos *Faustos* (que quizá fueran tres) como si se tratara de una suma teológica moderna, en clave de tragicomedia. Pero también propuso una razón irónica, las migajas de la reflexión que apuntan a Lichtenberg, a Novalis y a Jean-

Paul. Todo está en Goethe, padre y abuelo, hijo y nieto, alquimista y homúnculo. Bien merecido se lo tiene: hay que inquietarlo en su tumba, despertarlo de su olímpica jubilación, celebrar su enésimo cumplesiglos.

El doble fondo

Nagel: la imaginación y el espacio

Andrés Nagel (San Sebastián, 1947), estudió arquitectura, y de esa experiencia hay huellas en sus dibujos, grabados y, probablemente de manera más rotunda, en su concepción del espacio, tanto en sus pinturas como en sus esculturas y objetos. Ciertamente, ese aprendizaje ha sido trascendido y puesto al servicio de una voluntad de forma ajena a todo sentido utilitario.

Lo primero que llama la atención de la obra de Nagel es su variedad y su espíritu de búsqueda. No es un pintor de caballete, ni sus esculturas se limitan a la exploración de las posibilidades de la piedra, la madera o el hierro: es un artista con alma de *bricoleur* que curiosea lo mismo en los museos que en los baratillos. Recorrer su ya larga tarea (más de treinta años de producción, con obras en colecciones y museos importantes) es asistir, por un lado a su lectura de la tradición, de la que luego diremos algo, y por otro lado al abandono incesante de caminos para encontrar su propio camino. Esa búsqueda a través de los materiales y de las formas, de las rupturas de las tradicionales concepciones de cuadro y obra, caracteriza la aventura artística de Nagel hasta el punto de que se podría afirmar que sólo es fiel a esa búsqueda del objeto, de la imaginación y el espacio. Muchos artistas se hubieran quedado durante años explorando, por poner sólo un ejemplo, la «serie» de músicos (designando de alguna manera a sus obras del 1989: «sin título», «Un hortera en Alicante II», «Teresitos», «Fractura en gamba siniestra», etc., todas ellas de técnica mixta. Es cierto que se podría decir que esas obras forman parte de lo mejor de su producción, pero no se podría afirmar que son representativas de su trayectoria, a pesar de su importancia, porque lo característico en Nagel es la tensión entre la obra lograda y el nuevo espacio a indagar, siempre inédito. Esta tensión entre las partes y el todo, entre los logros y la búsqueda incesante creo que señala una actitud esencial del

artista vasco: su afirmación del instante, de que la tarea creativa se basa, en su caso, en una exaltación del nuevo objeto, del que la imaginación es capaz de descubrir hoy situándolo, siquiera sea hasta la llegada de otra obra, en el centro de su atención.

Fernando Huici ha hablado de «delirio metafórico» en relación a Andrés Nagel. Hay que añadir que ese delirio es crítico y que sus metamorfosis lo son, en muchas ocasiones, de obras ya existentes: Nagel toma ciertas obras y las transforma, las vuelve a leer, en ocasiones en dirección contraria. En este sentido, y en su carencia de centro –salvo el que hemos señalado– se podría hablar de actitud barroca; pero sólo para acosar a una obra que constantemente se escapa a las clasificaciones. Andrés Nagel somete su metamórfica mirada, al espacio real y a sus metáforas (obras de arte); una mirada que es además irónica, capaz de parodiar incansablemente. Quizás se podría afirmar que su manera de ver las tradiciones artísticas es paródica, irónica, como si no pudiera reconocerse en ninguna de las preexistentes pero tampoco pudiera creer en sostener una visión determinada de su propia invención. Su mirada capta objetos y procesos que se transforman en obras que expresan pesimismo y gusto por el juego. Hijo de la modernidad al fin y al cabo, Nagel abandona sus resultados en otras miradas, en otros objetos y gestos, tratando siempre (en sus momentos más privilegiados al menos) de ir más allá en el aquí desafiante del espacio.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Narrador y crítico argentino (Buenos Aires).
YVONNE BORDELOIS: Crítica y ensayista argentina (Buenos Aires).
ANNA CABALLÉ: Ensayista y crítica española (Universidad Central de Barcelona).
CARLOS CORTÉS: Narrador y crítico costarricense (San José de Costa Rica).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford).
MARIETTA GARGATAGLI: Ensayista y crítica argentina (Barcelona).
CARLOS GARCÍA: Crítico e investigador argentino (Hamburgo).
JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ: Poeta y narrador argentino (Buenos Aires).
JUAN ANTONIO MASOLIVER: Crítico y ensayista español (Barcelona).
JULIO ORTEGA: Crítico y ensayista peruano (Universidad de Brown, Providence).
REINA ROFFÉ: Narradora argentina (Madrid).





NUMERO 74

Invierno 1998

Suscripción anual:

España		2.800 ptas.
Europa	(correo ordinario)	3.700 ptas.
	(correo aéreo)	4.400 ptas.
América	(correo aéreo)	5.100 ptas.
Resto del Mundo	(correo aéreo)	9.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
Tel.: (91) 310 43 13 Fax: (91) 319 45 85
28010 Madrid

En Internet:
http://www.arce.es/Leviatan
e-mail: fpi@ctasa.es

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:

Humboldt en América

Randall Jarrell

La edad de la crítica

Adelina de Güiraldes-Guillermo de Torre

Epistolario

Ricardo Martínez-Conde

El aforismo o la formulación de la duda

Centenario de Honoré Balzac



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



800 Pts